

CiNéMA S

Revue d'études cinématographiques
Journal of Film Studies vol. 27 / n° 1



Pasolini

cinéaste civil

Pasolini, cinéaste civil

numéro simple

Ce numéro a été préparé sous la responsabilité
de Julie Paquette et de Silvestra Mariniello.

La revue **CiNéMAS** est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS). Elle est indexée dans REPÈRE, dans le *Film Literature Index*, dans l'*International Index to Film Periodicals* (publié par la Fédération internationale des archives du film — FIAF), dans les bases de données d'EBSCO et de ProQuest ainsi que dans le *Media Review Digest*.

La revue **CiNéMAS** est diffusée sur Érudit, portail de revues savantes (erudit.org/fr/revues/cine/).

CiNéMAS publie trois numéros par année.

Prière d'adresser toute correspondance concernant la revue (manuscrits, abonnements, publicité, etc.) à l'adresse suivante :

Revue **CiNéMAS**
Université de Montréal
Pavillon Lionel-Groulx
C. P. 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Tél. : 514 343-6111, poste 3684
Téléc. : 514 343-2393
revue.cinemas@gmail.com
www.revue-cinemas.info

L'envoi d'un texte à la revue implique l'accord de l'auteur pour sa libre publication. Les textes publiés dans la revue, de même que les illustrations — dans le cas où celles-ci sont fournies par l'auteur du texte —, engagent la responsabilité des seuls auteurs. La revue se tient à la disposition des ayants droit pour régler tout droit exigible pour la reproduction des illustrations contenues dans le présent numéro pour lesquelles il ne nous a pas encore été possible de trouver les ayants droit.

Cette publication a été rendue possible grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec — Société et culture.

Illustration de la couverture :
Pier Paolo Pasolini et Enrique Irazoqui pendant le tournage de *L'Évangile selon saint Matthieu*, Sassi, 1964.
Photographie : Domenico Notarangelo
CC BY-SA 4.0

CinéMAS

REVUE D'ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

La revue bénéficie du soutien du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Directeur

Richard Bégin, Université de Montréal

Fondateurs

Michel Larouche, Denise Pérusse

COMITÉ DE DIRECTION

Richard Bégin, Université de Montréal

Marta Boni, Université de Montréal

Viva Paci, Université du Québec à Montréal

Louis-Paul Willis, Université du Québec en

Abitibi-Témiscamingue

COMITÉ DE RÉDACTION

François Albera, Université de Lausanne (Suisse)

Édouard Arnoldy, Université Lille 3 (France)

Alain Boillat, Université de Lausanne (Suisse)

Marta Braun, Ryerson University (Canada)

Donald Crafton, University of Notre Dame (États-Unis)

Laurent Creton, Université Paris 3 (France)

Vinzenz Hediger, Goethe-Universität (Allemagne)

Martin Lefebvre, Concordia University (Canada)

Laurent Le Forestier, Université de Lausanne (Suisse)

André Loiselle, Carleton University (Canada)

Philippe Mather, University of Regina (Canada)

Francesco Pitassio, Università degli studi di Udine (Italie)

Dana Polan, New York University (États-Unis)

Àngel Quintana, Universitat de Girona (Espagne)

Daniel Sánchez-Salas, Universidad Rey Juan Carlos (Espagne)

Haidee Wasson, Concordia University (Canada)

Éditrice

Marnie Mariscalchi

Adjointe à la rédaction

Charlotte Brady-Savignac

Distribution (France)

Nicolas Thys

Révision et correction des épreuves des textes français, et traduction du résumé anglais

Anne Bienjontetti

Révision des textes anglais et traduction des résumés français

Timothy Barnard

Correction des épreuves des textes anglais

Jane Jackel

Mise en pages

Édiscript enr.

Conception de la couverture

SoManyGerrys

COMITÉ DE LECTURE *

Monia Abdallah, Université du Québec à Montréal (Canada)

Barbara Agnese, Université de Montréal (Canada)

Riccardo Antoniani, Université Paris-Sorbonne (France)

Pierre Barrette, Université du Québec à Montréal (Canada)

Marco Antonio Bazzocchi, Università di Bologna (Italie)

Suzanne Beth, McGill University (Canada)

Angela Biancofiore, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (France)

Christa Blümlinger, Université Paris 8 (France)

Roberto Chiesi, Cineteca di Bologna (Italie)

Fernando Curopos, Université Paris-Sorbonne (France)

Frédéric Dallaire-Tremblay, Université de Montréal (Canada)

Dominique Garand, Université du Québec à Montréal (Canada)

Pierre Katuszewski, Université Bordeaux Montaigne (France)

Sonia Kerf, Université Lumière Lyon 2 (France)

Simon Kim, Université de Corée (Corée du Sud)

Sabine Lenk, Universiteit Utrecht (Pays-Bas)

Sébastien Lévesque, Université de Montréal (Canada)

Jean-Louis Libois, Université de Caen Normandie (France)

Jean-Luc Lioult, Aix-Marseille Université (France)

Djemas Maazouzi, Université Lille 3 (France)

Yannick Mouren, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (France)

David Nadeau-Bernatchez, Université de Montréal (Canada)

Federico Pierotti, Università degli studi di Firenze (Italie)

Giusy Pisano, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (France)

Lucie Roy, Université Laval (Canada)

Laurence Schifano, Université Paris Nanterre (France)

Alexis Tcheuyap, University of Toronto (Canada)

Eric Thouvenel, Université Rennes 2 (France)

Dean Wilson, Université de Montréal (Canada)

* La composition du comité est déterminée en fonction des thèmes abordés dans la revue.

Imprimé au Canada par Marquis

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 1181-6945
ISBN (PDF) : 978-2-924826-01-0

Pasolini, cinéaste civil

7 Présentation.
À quoi bon des poètes... **Silvestra Mariniello**

21 Pasolini, années 1940-1942 :
généalogie d'une poétique
antifasciste **Anne-Violaine Houcke**

41 Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe
de la ville intacte **Marco Bertozzi**

57 « Seuls les marxistes aiment le passé » :
le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini
dans le genre des *appunti* **Luca Caminati**

77 Le Pasolini des derniers temps dans
le « maintenant » de sa lisibilité **Hervé Joubert-Laurencin**

95 Du développement du capitalisme
à l'infini plan-séquence : les quatre
« utopies » de *Porno-Teo-Kolossal* **Julie Paquette**

H O R S D O S S I E R / M I S C E L L A N E O U S

121 Pawns in Their Game : Bob Dylan's
Celebrity Persona in *Dont Look Back* **Victor Viser**

C O M P T E S R E N D U S / B O O K R E V I E W S

147 Mondes du film, esthétique
et herméneutique
(Daniel Yacavone, *Film Worlds:
A Philosophical Aesthetics
of Cinema*) **Samuel Lelièvre**

157 L'espace d'une pensée
(Lucie Roy, *Le pouvoir de l'oubliée :
la perception au cinéma*) **Thomas Carrier-Lafleur**

167 Auteurs/Contributors

Présentation. À quoi bon des poètes¹...

Silvestra Mariniello

La divine mimesis, écrite entre 1963 et 1965, publiée inachevée en 1975 comme «document», selon la volonté de Pasolini lui-même, est l'un des textes les plus importants pour réfléchir à la rupture entre les années 1950 et les années 1960, et pour aborder la crise qui amène Pasolini à passer de la littérature au cinéma et à s'intéresser au «tiers-monde». *La divine mimesis* serait le document de cette crise et de ce passage entre deux époques. Un texte difficile, complexe comme toutes les allégories, mais fondamental, parce qu'il évoque les conséquences profondes et dévastatrices de l'émergence de la société de consommation et proclame l'urgence de trouver de nouvelles possibilités, de nouvelles formes d'engagement.

Le projet de reprendre Dante et son voyage en enfer n'était pas nouveau pour Pasolini, pas plus qu'il n'arrive à son terme avec *La divine mimesis*: c'est un projet qui, au fil des années, prend différentes formes, qu'il s'agisse des «fragments» de *La mortaccia*, en 1959, ou d'une œuvre comme *Pétrole*, le roman posthume (publié en 1992). *La divine mimesis* est en prose mais, comme *La divine comédie*, elle est divisée en chants. Dans les deux premiers chants, les seuls qui sont achevés, Pasolini est fidèle au texte de Dante presque à la lettre. Comme Dante avant lui, Pasolini (1975, p. 9), «vers quarante ans», se trouve «à un moment très obscur» de sa vie. Le poète contemporain, comme jadis le poète médiéval, est secouru et guidé à travers les difficultés du voyage par quelqu'un: pour Pasolini il ne s'agit pas de Virgile, mais d'une «figure [...] jaunie par le silence» (p. 18) dans laquelle le poète devra se reconnaître: il s'agit du Pasolini poète civil, du Pasolini des années 1950. C'est lui qui conduira le «nouveau poète» dans le monde: «Outre, toi et moi, nous n'irons pas parce que le monde finit avec le monde» (p. 25).

Dans les deux premiers chants, Pasolini se distancie des années 1940-1950 et du Parti communiste italien, donc d'une forme d'engagement, et se met en route vers quelque chose de nouveau. Le voyage commence par une cérémonie au cinéma *Splendid*, théâtre d'une réunion du Parti, où l'obscurité laisse la place à une lumière, la lumière de la «vieille vérité», qui n'est qu'une autre forme d'obscurité. Dans ces pages, Pasolini dénonce la séparation du Parti — dont la conception politique est désormais inadéquate à la réalité historique et économique de l'Italie et de l'Europe des années 1960 — d'avec le monde. Les principales limites du marxisme, et Pasolini le répète à plusieurs reprises pendant ces années, sont le rationalisme et l'abstraction. La voie «juste» (p. 14), seulement rationnelle, ne peut que mener à l'obscurité; pour en sortir, il faut affronter de nouveaux problèmes, trouver de nouvelles réponses.

Comme Dante, Pasolini se repose un peu sur son chemin avant de se retrouver face aux trois fauves, la panthère, le lion et la louve, allégories des vices humains, mais surtout incarnations de ses tendances profondes qui le confrontent à sa propre obscurité. Son texte, qui se détache de celui de Dante d'une façon très intéressante, analyse en une série d'actions négatives ce moment d'arrêt :

Je me reposai un peu, je ne pensai pas, je ne vécus pas, je n'écrivis pas : comme un malade; puis je me remis en marche (c'est la vieille histoire). Montant la pente déserte, où vraiment je pouvais dire que j'étais seul (Pasolini 1975, p. 14).

Le poète s'arrête, paralysé par l'obscurité à laquelle la voie «juste» l'a conduit; il n'écrit pas, ne pense pas, ne vit pas, puis il recommence à avancer, et cette fois il est tout seul, parce qu'il est le seul à accepter les conséquences de l'abandon de cette voie «juste». Ce voyage qu'il a entrepris doit l'amener à comprendre son travail d'écrivain et son rapport à la réalité d'une autre façon. Le cinéma sera un pas dans cette direction, vers une abolition de la distance entre le langage et le monde.

Si la panthère incarne l'attachement à la vie filtré par l'amour maternel et les valeurs chrétiennes — «ne bougeait pas devant mes yeux comme une mère-garçon, comme une église-garçon »

(p. 15) — et que la peur de perdre cet amour et ces valeurs, objets « d'une affection terrible » (*ibid.*), le repousse vers le fond de la vallée, le lion incarne le poète arrogant qui, par son « savoir dévorer » (p. 16), détruit la réalité et effraie le protagoniste conscient de la difficulté de « s'empêcher de faire usage » (*ibid.*) de cette science dévoratrice. Mais des trois fauves, la louve, allégorie du désir sexuel, est la plus dangereuse. Elle fait peur non pas « par ce qu'elle représente de dégradant » (p. 18), mais par sa façon de s'imposer à la conscience : elle ne se laisse pas ignorer, refouler, elle est une « présence indiscutable » (*ibid.*). Pasolini se met en marche vers le sommet de la colline, « pris par une nouvelle forme de vitalité » (*ibid.*), rendue possible par « le manque de tout » (*ibid.*), par le vide qu'il a laissé derrière, et qui lui permet d'avancer jusqu'à ce que la louve s'interpose pour l'empêcher d'aller plus loin. La louve est le désir sexuel, mais le désir sexuel devenu obsession, déformé par la société de l'époque, rendu monstrueux par l'ostracisme et la marchandisation. Au vers de Dante « elle me repoussait là où le soleil se tait² » — où l'image évoque la vallée sombre et, indirectement, la situation historique contemporaine au poète — correspond l'allusion pasolinienne au silence de qui ne remet pas en question la « vieille vérité » :

J'étais rejeté en arrière par la tentation de m'en retourner là où il n'est demandé au fond que de se taire (Pasolini 1975, p. 18).

Taire sa propre sexualité ? Sa propre différence ? Taire le corps et ses besoins ? Taire la passion pour ne laisser de place qu'à l'idéologie comme la voie « juste » l'exige ?

C'est à ce moment que Pasolini rencontre son guide et que celui-ci, comme jadis Virgile à Dante, lui propose de changer de route :

Et tandis que je m'effondrais, rendu justement ridicule par mon ancienne victoire sur un monde auquel j'appartenais sans aucune raison de me retenir plus haut, désormais privé de l'autorité de la poésie, et rendu ignorant par les longues fréquentations obscénistes, concrètes, pratiques et mystiques, voici que m'apparut une figure, dans laquelle je devais encore une fois me reconnaître, jaunie par le silence (Pasolini 1975, p. 18).

L'ancienne victoire à laquelle Pasolini fait allusion est peut-être celle d'une forme de connaissance et d'écriture par laquelle le poète « contrôlait » le monde et qui *n'est plus possible*. On peut lire dans ce passage une remise en question de la forme de connaissance et d'action que la poésie civile incarnait, en faveur d'une autre forme de connaissance (et d'action) qui, elle, serait immanente. Le poète civil possédait une connaissance qui transcendait le monde ; il occupait, comme le lion, une position de supériorité, d'où il pouvait observer et connaître pour « dévoarer », pour s'approprier des choses, pour se représenter son appartenance au monde et l'action à y accomplir. Être privé de l'autorité de la poésie civile signifie se précipiter dans le monde pour le connaître autrement et devoir repenser l'action (l'engagement) du poète. Le cinéma, Pasolini ne se lassera pas de le répéter, permet d'exprimer la réalité par la réalité et de ne jamais en sortir. En 1963, Pasolini a déjà réalisé *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La rabbia* (1963) et *La ricotta* (1963). Le cinéma lui révèle — et lui permet d'exprimer — son amour désespéré pour la réalité.

Pasolini met en scène dans ces pages de *La divine mimesis* la fin d'une époque, d'une façon de concevoir l'engagement et la poésie. Le guide, comme Virgile chez Dante, raconte ses origines, et le lecteur apprend qu'il s'agit de nul autre que de Pasolini lui-même, mais dans les années 1950.

Je fus poète — ajouta-t-il, rapide, comme s'il voulait maintenant dicter son épitaphe —, je chantais la division de la conscience de celui qui a fui sa ville détruite et s'en va vers une ville qui est encore à construire. Et qui, dans la douleur de la destruction mêlée à l'espérance de la fondation, accomplit obscurément son mandat... (Pasolini 1975, p. 20.)

Le poète civil chantait des thèmes civils comme la division de la conscience, la destruction due à la guerre, la reconstruction. Mais plutôt que de chanter le progrès, la fondation d'un nouveau monde, comme « la vieille vérité » l'aurait exigé, il chantait le déchirement entre l'ancien qui est fini, qui a été détruit, et le nouveau qui n'a pas encore été reconstruit. Dans la dénonciation de ce déchirement, son mandat, qui lui imposait de chanter

le nouveau, d'ignorer le gouffre entre la destruction et la reconstruction, entre la passion et l'idéologie, le désir et la raison, s'était épuisé. « La blessure d'un doute, la douleur d'un déchirement deviennent rapidement des maux privés dont les autres ont raison de se désintéresser » (p. 21). À ce guide qui, malgré tout, est le plus apte à protéger le poète contre la louve qui le menace, Pasolini confie sa crainte que le fauve ne lui ôte la force et la volonté de s'exprimer. Au début du chant, Pasolini parle « des temps merveilleux [...] où dans chacun de [s]es actes — qu'il fût arbitraire, puéril ou coupable — il était clair qu'[il] faisait l'expérience d'une forme de vie *à seule fin de l'exprimer* » (p. 10). La louve qui le menace ne menace pas, comme chez Dante, sa vie, mais sa capacité de s'exprimer et peut-être de faire l'expérience d'une forme de vie. À cela le poète civil répond qu'« il faut changer de route [...] si une situation paraît dangereuse ou indigne » (p. 23). L'idée de changer de route renvoie ici également à l'écriture : prendre un autre chemin signifie écrire autrement ou, peut-être, passer de la littérature au cinéma. Le désir sexuel serait devenu obsession et l'obsession aurait vidé le désir de sens et de réalité. Vidé de sens, le désir devient inexprimable. Le cinéma prendrait-il la relève pour dire autrement l'expérience du désir, de l'amour de la réalité, du sentiment religieux, jusqu'à l'expérience de l'enfer petit-bourgeois ? *Théorème* (*Teorema*, 1968), *Porcherie* (*Porcile*, 1969), les films de la *Trilogie de la vie* — *Le Décaméron* (*Il Decameron*, 1971), *Les contes de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972), *Les mille et une nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) — et *Salò* (1975) répondront à la menace de la louve, chacun en développant un aspect différent de la réflexion sur le désir, la sexualité et le pouvoir, selon l'époque à laquelle ils appartiennent.

C'est dans ces pages de *La divine mimesis* que Pasolini, en reprenant la prophétie dantesque du lévrier, annonce l'ère du capital multinational :

Celui-là, si bien monté, ce ne sera pas un patron d'usines ou de chaînes de journaux, il ne possédera pas de domaines dans le Sud, mais ses richesses seront l'esprit d'entreprise, le capital monétaire et la patrie multinationale (Pasolini 1975, p. 25).

C'est la naissance d'un ordre complètement différent de celui qui était issu de l'union entre la religion instituée et le capital national : un ordre indifférent à la mort de tant de jeunes — cubains ou algériens, de Reggio ou de Palerme, grecs ou espagnols. Le sens de la rupture et du passage des années 1950 aux années 1960 devient explicite. L'avènement du capital monétaire multinational tue le Pouvoir traditionnel, incluant l'Église ; il rend la lutte des classes, incarnée dans le sacrifice de tant de jeunes camarades, vaine ; il menace, comme la louve, l'activité de l'écrivain, sa capacité à s'exprimer, et c'est là que l'écrivain doit changer de route.

Dans le texte de Pasolini, l'allégorie des trois fauves réécrit la temporalité hors de la continuité que l'idée de progrès présuppose. D'un côté, les fauves renvoient à la société contemporaine, mais dans son hétérogénéité, dans sa tension entre le vieux et le nouveau, entre le privé et le public ; de l'autre, par la référence à Dante, ils renvoient à un moment historique passé : le présent des années 1960 se lie au Moyen Âge. La valeur du temps est celle de la différence, de la discontinuité. Discontinuité entre le temps de Dante et celui de Pasolini, entre le temps des fauves et celui du capital monétaire, entre le temps où l'intellectuel avait un mandat et celui où il n'en a plus. Le langage, pour reprendre les mots de Paul de Man (1971, p. 207), « s'établit dans le gouffre de cette différence temporelle ».

Le gouffre de la différence temporelle comme lieu de l'action se définit ultérieurement et se concrétise à plusieurs reprises dans le deuxième chant : d'abord quand Pasolini demande à la « vieille inspiration » de l'aider dans sa nouvelle mission, au moment où son guide, justement, le petit poète civil des années 1950, évoque par son physique — ses mouvements, ses vêtements, son corps — une réalité historique provinciale passée qui coexiste avec la nouvelle, comme la double personne du poète (à la fois guide et voyageur) le suggère ; et ensuite quand le poète est confronté à la langue : une langue homologuée, sans plus de différences entre la langue cultivée et la langue vulgaire, médium d'une autre connaissance, d'un autre rapport à la réalité :

Aide-moi, toi, dans cette trahison : dans ce qui est la pire des fantaisies visionnaires où tu m'as tant de fois assisté. Aide-moi à donner corps aux abstractions qui veulent être comme neuves, avec la vieille consistance de l'imagination domestique et élégiaque !

Dans ce passage, Pasolini (1975, p. 29) met en scène le drame de l'écrivain contemporain, placé entre la vieille inspiration qui produit une vision de la réalité désormais inadéquate — une vision totalisante, panoramique, ordonnatrice — et quelque chose de nouveau qui ne se laisse pas dire. La force de ce passage réside surtout dans l'ouverture d'un espace d'action, dans la suggestion d'une dynamique entre l'ancien et le nouveau — une dynamique distincte de la dialectique matérialiste projetée, elle, vers la synthèse idéale des différences. Le texte de Pasolini insiste sur la matérialité du rapport entre le passé et le présent, entre l'histoire et la préhistoire ; ce rapport est la poésie et est aussi le cinéma. Le texte se concentre sur la différence, sur le contraste entre les deux moments, sur le gouffre qui les sépare, plutôt que sur la plénitude d'une solution. Le poète invoque, même si elle ne sert plus à rien, la vieille inspiration, dont l'inutilité renforce le sentiment du gouffre, un gouffre ouvert par la tentative vaine, mais inévitable, d'y avoir recours. Dans ce vide se produit « la pire des fantaisies visionnaires » : la tentative de garder ensemble le passé et le présent, de « donner corps aux abstractions [...] avec la vieille consistance de l'imagination domestique et élégiaque ».

L'image de Pasolini-Virgile qui avance insouciant sous le regard du Pasolini des années 1960 provoque le même sentiment que celui que l'apostrophe à la vieille inspiration avait suscité. En mettant l'accent sur la différence entre les deux réalités historiques incarnées, le texte suggère le mouvement qui à la fois les unit et les sépare : l'une ne devient pas le résultat ni n'est le pré-supposé de l'autre. Une autre dimension temporelle s'ouvre avec la référence explicite à Dante qui a déjà fait ce même voyage : alors que le rapport au monde passait chez Dante par la médiation d'une langue qui se différenciait en langue « cultivée » et en langue « vulgaire » — et qui permettait, d'un côté, de « s'élever » et de « tout voir de loin », et, de l'autre, de « s'abaisser » et de

« tout voir de près » —, aujourd’hui, dit Pasolini (1975, p. 32-33), il n’y a qu’une langue, la langue de la haine :

[...] la mienne — historiquement mienne [...] celle de mon temps, celle de mon père, de ma mère, de mes professeurs, de mes fournisseurs, de mes journaux, de ma radio, de ma télévision, de mes couilles !

C'est elle qui médiatise le rapport à la réalité, qui produit des formes de connaissance et de compréhension de cette réalité, mais lesquelles ? Ce n'est pas la réponse qui intéresse le poète, mais le gouffre qui se crée dans la différence entre la langue de la haine et la langue de Dante, et la possibilité d'action que ce gouffre libère.

Un « désir de faire (dans ce monde inutile) » (p. 34) s'impose comme le thème de ces pages. À la fin du deuxième chant de *La divine mimesis*, l'allégorie des fleurs, inspirée par la similitude dantesque, est en fait une philosophie de l'agir, de l'être dans le monde. Le poète se compare à l'une de ces petites fleurs « qui viennent des régions du passé jamais mort du cosmos et qui campent » (p. 36) dans le présent : la possibilité d'action, la vie s'affirment dans cette région de l'esprit et de la parole où « le passé se confond avec le présent, et [où] un pré est à la fois ici et dans le cosmos ! » (*ibid.*) La similitude dantesque évoque l'image de quelqu'un qui se redresse sous l'effet de la lumière, qui retrouve sa force, perdue à cause de la nuit (nuit de la raison et de la foi) ; Dante, après avoir hésité, retrouve ses certitudes ; le courage de traverser l'enfer lui vient de la confiance en la vérité qui l'illumine. La métaphore pasolinienne évoque plutôt les alternances, l'être entre la mort et la vie, et la caducité de l'expérience. L'écart entre les différentes réalités définies et définitissables, dans le temps et dans l'espace, devient pour Pasolini le lieu de l'action : le point où changer de route.

L'avènement de la société de consommation, l'homologation des classes (désormais il n'y a que la petite bourgeoisie, les autres ne sont que des survivances) — en d'autres mots, l'enfer de *La divine mimesis* — poussent Pasolini à chercher d'autres réalités, à partir, à abandonner cette Europe qui n'est plus la sienne³. Les années 1960 sont les années des voyages en Afrique, en Inde et

au Moyen-Orient, et ce sont aussi les années de la découverte du cinéma comme « langue écrite de la réalité » (Pasolini 1966). Le changement de route se fait dans le sens littéral, géographique — de l'Europe à l'Afrique et à l'Asie —, et dans le sens métaphorique — de la littérature au cinéma. La poésie accompagne et favorise ce changement, en devient l'agent : Pasolini écrit des poèmes pendant ses voyages, et pendant les repérages et les tournages de ses films. Il parle souvent de ses projets cinématographiques comme de poèmes (par exemple dans le cas du titre des *Notes pour un poème sur le tiers-monde* ou à propos de *Porno-Teo-Kolossal*). La poésie, comme le cinéma et avec le cinéma, devient le médium de la réécriture de l'espace et du temps, de la géographie et de l'histoire. La poésie partage la matérialité du cinéma (des images, du rythme, des sons) et sa dynamique. La poésie et le cinéma sont des événements, des réalités en devenir, comme la parole orale qui est vivante — à la différence de la parole écrite qui devient chose, et qui se laisse disposer horizontalement sur la page. Changement de route donc, vers d'autres réalités historiques, linguistiques et géographiques. La géographie pasolinienne est une géographie spéciale où « Bandung est la capitale des trois quarts du monde [...] et aussi de la moitié de l'Italie » (Pasolini 1977, p. 145), où la voie Appienne mène à Kochi, où il y a continuité entre la Guinée et la plaine du Pô ou la campagne des Pouilles, et où la Lucanie, qui ressemble au Maroc, est proche du Vietnam. Cette géographie est inséparable d'une conception de l'histoire qui remet en question la linéarité du progrès, ainsi que la possibilité de l'harmonie, et du retour. Dans cette géographie et dans cette temporalité, l'Afrique devient une allégorie ; elle ne renvoie pas, comme l'Afrique de Sartre ou de Senghor, à une identité s'exprimant en une série d'équivalences (Afrique = négritude = poésie pure = authenticité = passion = rapport non instrumental avec la nature...), elle renvoie à une différence et à une série d'écarts qui ne pourront pas être comblés. Dans le poème *La Guinée*, publié en 1962, la négritude devient une allégorie qui menace la conception dialectique de l'histoire. En reprenant le concept des poètes africains pour le transposer dans un univers « blanc », Pasolini associe la situation des paysans et des

sous-prolétaires italiens à celle des Africains dans les colonies qui luttent pour leur indépendance. Négritude « blanche » et négritude noire : la nature paradoxale de la première renvoie à la seconde pour créer un nouvel espace d'action. La négritude « blanche » signifie par elle-même la distance et la différence temporelle qui la séparent de son modèle : un élément frappant de *La Guinée* est que le poète y parle de négritude au retour en Italie — «Ainsi je me réveille, le matin, en Italie [...] La Négritude est dans ces prairies blanches» (Pasolini 1964, p. 13) — plutôt que dans la partie du poème située en Afrique ; mais y a-t-il vraiment une partie située en Afrique et une autre en Italie ? Est-il vraiment possible de tracer les limites entre les deux réalités ? Les deux signes « négritude » ne peuvent pas être identiques : le second renvoie au premier et sa signification consiste précisément en ce renvoi à un signe qui le précède et avec lequel il ne peut pas coïncider. Pasolini ne crée pas une similitude, n'établit pas d'équivalence entre les deux négritudes. Si le discours de *La Guinée* visait à établir une identité entre la négritude « blanche » et la négritude africaine, il en résulterait une vision unitaire et totalisante de peuples différents qui se dirigent ensemble vers un futur sans races, unis dans la lutte commune pour le progrès. Mais, dans *La Guinée*, la négritude « blanche » signifie aussi la différence par rapport à la négritude africaine, l'impossibilité pour les deux de coïncider. Il faut alors chercher d'autres voies que celles du progrès et de la synthèse sartrienne. « La Négritude [...] qui sera raison » est celle qui se constitue dans la différence entre les deux, dans le vide produit par la transformation rapide du monde et donc dans la nécessité de réinventer la façon de l'habiter. L'Afrique de Pasolini invite à repenser l'histoire, et nie la possibilité de la dialectique et du progrès.

Les textes qui composent ce numéro reprennent, à plus de quarante ans de la mort de Pasolini, les grandes questions que *La divine mimesis*, récit visionnaire, abordait. En fait, cette œuvre inachevée, ce « document », semble être le squelette caché du corps formé par les articles composant ce numéro.

« Pasolini, années 1940-1942 : généalogie d'une poétique antifasciste », d'Anne-Violaine Houcke, développe l'idée d'une « poétique de l'invention » qui aurait déjà été au cœur des choix

artistiques pasoliniens face à la rhétorique fasciste. Une telle poétique consiste en la mise au jour de réalités qui étaient déjà là, mais « exclues du désir du regard ». Ces réalités marginales, refoulées, ces débris qui n'avaient pas de place dans le discours architectural, sociologique, littéraire et artistique du fascisme peuplent en particulier les écrits en dialecte frioulan de Pasolini, où la langue devient médiation d'un rapport au réel que le fascisme menaçait : elle est « capable de faire ressurgir une terre paysanne, archaïque » et de rapprocher le ciel de la personne qui le nomme. Dès le début des années 1940, Pasolini s'opposait à la culture officielle soutenue par le régime et cherchait, en s'inspirant de Cézanne, de Freud, d'Ungaretti, de Longhi, de nouvelles voies hors de la rhétorique du régime, déracinée de la réalité des gens. Cet article révèle la continuité et la cohérence de la philosophie de Pasolini, qui voit le passé dans sa capacité à féconder le présent, à « s'y reproduire, non pas à l'identique, mais sous une nouvelle forme » — une philosophie engagée à déconstruire toute idéologie qui nie ou monumentalise le passé.

« Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte », de Marco Bertozzi, s'inscrit dans la continuité de la réflexion d'Anne-Violaine Houcke en se concentrant sur ces réalités invisibles inaccessibles au « désir du regard » : que ce soit la banlieue romaine, avec ses nouveaux logements populaires qui poussent à côté des ruines de la Rome antique, ou qu'il s'agisse des villes de Sanaa et d'Orte, « immolées sur l'autel de la toute-puissante rente foncière » et d'une modernité qui ne respecte pas les traditions. L'ancienne route en pierre qui mène à la porte d'Orte est un humble élément d'une architecture mineure, qui représente la ville entière dans « ses aspects les plus ordinaires et les moins monumentaux ». Le cinéma documentaire chez Pasolini réactive le « désir du regard » sur les réalités marginales de l'histoire tout en interrogeant son propre pouvoir. Il devient « l'endroit où les anciennes appartenances morales et identitaires commencent à craquer ». L'article de Bertozzi se termine sur une réflexion plus générale à propos d'un cinéma qui continuerait d'entendre le « cri de douleur de Pasolini devant les blessures faites aux villes italiennes historiques », mais qui s'engagerait sur une nouvelle route, ouverte par l'acceptation de ces

paysages urbains démembrés en tant que *work in progress*; un cinéma qui, comme celui de Pasolini, « s'écarte des sentiers battus dans sa rencontre et son combat avec le monde »... mais le monde a changé et la recherche d'autres façons de faire devient urgente.

« “Seuls les marxistes aiment le passé” : le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *appunti* », de Luca Caminati, reprend des questions posées par Marco Bertozzi, notamment à propos de Sanaa et d’Orte, toutes deux dévastées par une « modernisation forcée » qui « défigure et désintègre l’humanité tout autant que le paysage ». L’Italie et le Yémen font partie du même tiers-monde, associés par cette modernisation forcée. L’auteur qualifie l’engagement de Pasolini pour le tiers-monde d’« orientalisme hérétique » et, en rapprochant Pasolini de Frantz Fanon, propose de le considérer comme l’un des penseurs de la décolonisation. Le tiers-monde est pour Pasolini plus qu’une réalité géographique et politique : il devient une allégorie, un espace libéré « pour la création de nouvelles significations », une solution de rechange au modèle néocapitaliste occidental. En tant qu’« artiste-ethnographe », Pasolini invente une forme — les *appunti*, « ce genre étrange à la croisée de l’éthique et de l’esthétique » —, qui semble la plus apte à rendre compte des sociétés en devenir dans l’Afrique des années 1960, et une pédagogie qui « ne verse jamais dans le didactisme ; au contraire, elle est la démonstration d’un processus, celui du *da farsi* ». Le nouvel engagement du poète, à qui le cinéma révèle la complexité d’une réalité nécessairement contradictoire, est dans cette pédagogie qui est une double « méditation sur un objet d’études (l’autre et l’altérité) et sur le dispositif du film », sur le langage du cinéma.

« Le Pasolini des derniers temps dans le “maintenant” de sa lisibilité », d’Hervé Joubert-Laurencin, fait écho à cette nouvelle pédagogie qui « est la démonstration d’un processus, celui du *da farsi* », dont parle Luca Caminati, à l’acceptation de « l’inachèvement de ce *work in progress* rempli de paysages urbains démembrés » qu’évoque Marco Bertozzi et à la pensée performative d’un passé capable de féconder le présent dont il est question dans l’article d’Anne-Violaine Houcke. L’auteur écrit à partir du

« maintenant » de la France (et du monde) de 2014-2015 et dit : « *Salò*, c'est maintenant », et encore : « nous vivons ce rêve noir dans notre “maintenant” ». Qu'est-ce qu'une réflexion sur les derniers temps de Pasolini, sur *Salò* maintenant, peut nous apporter dans la quête éthique et politique qui caractérise notre engagement en des temps si sombres ? Pour y répondre, Hervé Joubert-Laurencin passe par une discussion du terme « lisibilité » et de son usage chez le dernier Pasolini. Ce terme qui revient dans l'« Abjuration de la *Trilogie de la vie* », dans le traité pédagogique *Gennariello*, ainsi que dans *La divine mimesis*, renvoie à Roland Barthes et en particulier à son analyse d'une nouvelle de Balzac où il associe *lisible* à « classique » et *scriptible* à « moderne ». Le lecteur (ou le spectateur) transforme le lisible en scriptible dans la mesure où il reconnaît dans la suspension caractérisant la fin de la nouvelle (ou du film) un acte capable de « faire éclater, à l'intérieur de la représentation classique, toute représentation classique », voire toute représentation. Cette réalité qu'on ne peut plus objectiver pour y intervenir, mais que nous avons à déchiffrer, cette réalité lisible est l'héritage du dernier Pasolini qui nous permet « d'entrer dans l'époque abhorrée en la condamnant sans la refuser », de « travailler dans le “maintenant” » vers des futurs possibles.

« Du développement du capitalisme à l'infini plan-séquence : les quatre “utopies” de *Porno-Teo-Kolossal* », de Julie Paquette, conclut ce dossier. Le concept de révolution utilisé par l'auteure pour décrire le périple des deux protagonistes du scénario est à entendre ici « au sens du mot latin *revolutio*, qui signifie “retour”, un retour à l'origine — mais une origine troublée », hors de toute téléologie, sans fin. Le passé qui féconde le présent dans l'invention artistique évoqué dans l'article d'ouverture, le devenir urbain des villes démembrées exigeant d'autres formes d'engagement, le *da farsi* des *appunti* et « les significations jamais achevées, toujours présentes » de *Salò* confluent dans cette idée de révolution qui défie le montage-mort et ouvre sur un « *avenir* indéfini ». Dans *La divine mimesis*, le Pasolini poète civil disait au Pasolini des années 1960 : « Outre, toi et moi, nous n'irons pas parce que le monde finit avec le monde » ; le projet de film *Porno-Teo-Kolossal*, dans la lecture originale et

courageuse que Julie Paquette en propose, donne un sens particulier à cette phrase, parce que le monde y est, justement, infini, en transformation constante : « Pasolini abjure, mais ne regrette jamais ce qu'il a fait; il constate que les choses changent et il adapte son engagement en fonction de la manière dont les choses se transforment; et cet engagement n'a qu'un but, lui permettre de mieux connaître cette Terre, dans sa complexité. »

Université de Montréal

NOTES

1. Ce texte est en partie une réécriture d'un chapitre de mon livre sur Pasolini, publié aux éditions Cátedra en 1999.
2. Cette citation de *La divine comédie* est tirée de la traduction de *L'enfer* par Jacqueline Risset, publiée chez Flammarion en 1992 (p. 27).
3. Voir le poème *Israele* dans Pasolini 1964 (p. 166).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Man 1971 : Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [1971], Minneapolis, Minnesota University Press, 1983.

Mariniello 1999 : Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, 1999.

Pasolini 1959 : Pier Paolo Pasolini, *La mortaccia (frammenti)*, dans *Ali dagli occhi azzurri*, Milan, Garzanti, 1959, p. 243-248.

Pasolini 1964 : Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa* [1964], Milan, Garzanti, 1977.

Pasolini 1966 : Pier Paolo Pasolini, « La langue écrite de la réalité » [1966], dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 167-196.

Pasolini 1975 : Pier Paolo Pasolini, *La divine mimesis* [1975], traduit de l'italien par Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980.

Pasolini 1977 : Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere*, Rome, Editori Riuniti, 1977.

Pasolini 1992 : Pier Paolo Pasolini, *Pétrole* [1992], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, [1995] 2006.

Pasolini, années 1940-1942 : généalogie d'une poétique antifasciste

Anne-Violaine Houcke

RÉSUMÉ

Pier Paolo Pasolini a vécu sa jeunesse sous le *ventennio nero* : vingt années de mises en scène grandiloquentes de la *romanità*, sur fond de décors de marbre qu'une archéologie très sélective manipule. L'étude de ses premiers textes permet de retracer la genèse d'une résistance à ce que l'historien Eric Hobsbawm a appelé « l'invention [fasciste] des traditions ». En analysant les trois écoles fondamentales dont se réclame Pasolini dans sa correspondance — Longhi, la réflexion sur la langue (hermétisme et dialecte) et Freud —, ainsi que les concepts (l'histoire, la tradition) qu'il dispute au fascisme dans ses premiers textes publiés, cet article met en évidence l'élaboration d'une pensée de l'invention artistique, entendue au sens étymologique et archéologique de la mise au jour de données invisibles, car exclues de l'idéologie officielle, reléguées « hors champ », interdites de représentation. L'article se termine par une analyse succincte de la traduction qu'a faite Pasolini de fragments de la poésie grecque archaïque Sappho, l'un des premiers exemples d'une matrice grecque qui informera toute son œuvre à venir.

L'enfance et la jeunesse de Pier Paolo Pasolini se sont déroulées sous le *ventennio nero* : ces vingt années de manipulation des « traditions » et de mobilisation de l'Antiquité sont le terrain sur lequel s'élabore, par réaction ou plutôt par résistance, une poétique pasolinienne de l'« invention » dialectisant la tradition et la révolution. L'étude des tout premiers textes de Pasolini — correspondance, articles critiques et premières œuvres — permet de mettre en évidence les origines et le sens de la fameuse « scandaleuse force révolutionnaire du passé¹ », *topos* des études pasolinianes.

D'une invention l'autre

Le 21 avril 1921, *Il Popolo d'Italia* publie un discours de Mussolini intitulé programmatiquement « Passato e futuro », où l'on peut lire ces mots (cités dans Foro 2006, p. 108) :

Rome est notre point de départ et de référence; elle est notre symbole ou, si l'on veut, notre mythe. Nous rêvons l'Italie romaine, c'est-à-dire sage et forte, disciplinée et impériale. [...] *Civis romanus sum.*

L'idéologie sous-jacente à cette revendication du modèle antique apparaît clairement dans un texte publié en février 1922 sous le titre « Où va le monde? » dans la revue *Gerarchia*. Mussolini (cité dans Malvano Bechelloni 2003, p. 113) y parle en effet d'une « reprise classique » entendue comme « “restauration du passé” face à “l'égalitarisme démocratique gris et anonyme” » et comme « émergence de “nouvelles aristocraties” après les “enthousiasmes pour les mythes sociaux” et “l'orgie de l'indiscipline” ». Il va alors de soi que toute Antiquité n'est pas bonne à prendre et que s'impose la sélection d'une certaine Antiquité *classique*, susceptible de véhiculer les idées de grandeur, de hiérarchie, d'ordre, de pureté². Cette sélection, voire cette manipulation d'une certaine Antiquité renvoie à ce que l'historien britannique Eric Hobsbawm (1983) a appelé « l'invention des traditions », désignant par cette formule *a priori* paradoxale une continuité « largement fictive » avec le passé dans le but d'utiliser l'histoire « comme source de légitimation de l'action et comme ciment de la cohésion du groupe », dans une visée « idéologique » souvent liée aux nationalismes.

L'ampleur de l'invention fasciste des traditions antiques n'est plus à démontrer. L'archéologie a été l'un des fers de lance de l'exaltation de la romanité fasciste, car elle ramenait à la lumière la preuve tangible de cette Antiquité ; incluse dans une politique d'urbanisme sans précédent, elle participait, par sa monumentalité, d'une stratégie de rhétorique visuelle propre à frapper le regard et à imprégner les consciences. Or, cette archéologie fut en grande partie sélective, c'est-à-dire *élective*, sa tâche étant de corroborer l'idée de la pureté des origines de Rome : l'archéologie de l'Italie du Sud — la Grande Grèce — n'est pas soutenue par

l'État, et les Étrusques sont l'objet d'un discours qui fait d'eux les vecteurs d'une contamination venue d'Orient, dont Rome aurait su se purifier. Au cœur même de Rome, les fouilles des forums impériaux, en mettant au jour les vestiges d'une romanité exemplaire, permirent aussi de détruire les quartiers populaires, et donc de laver le cœur historique de l'Empire d'une disgrâce — la pauvreté — censée avoir disparu de la nouvelle Rome. Ce sont ces populations qui constitueront la première strate des *borgate* romaines, sortes de banlieues construites en périphérie pour y refouler tout un sous-prolétariat mélangé et sans doute trop peu conforme à l'homme nouveau promu par le fascisme, *forzuto* à la Maciste — puis à la Mussolini — mieux représenté par les statues bordant le stade du tout nouveau Foro Italico.

À la fin des années 1950, Pasolini dénoncera d'ailleurs dans une série de textes cette éventration fasciste du centre de Rome, qui prend la forme de véritables « opérations de police » destinées à reléguer les populations indésirables dans ce qu'il qualifie de « camps de concentration³ ». Une politique, dira-t-il, poursuivie par la Démocratie chrétienne. Or c'est là, justement, dans ces *borgate*, qu'il se plongera à son arrivée à Rome en 1950 : ce sont ces zones marginales, refoulées « hors champ », qu'il *inventera* dans son premier roman publié, *Les ragazzi* (1955), puis dans son premier film, *Accattone* (1961). Une « invention » qui prend sa source sous le fascisme, précisément contre cette « invention des traditions » étudiée par Hobsbawm (1983) et que Luciano Canfora (1989) qualifie d'« usurpation moderne » de l'Antiquité — et, plus largement, du passé. Une invention qui, contre la « restauration » fasciste et tout ce qu'elle implique — manipulation, élection, exclusion, pureté, monumentalité —, pourra être entendue au sens étymologique du terme, conservé en archéologie, celui de la mise au jour — *invenire* : tomber sur, rencontrer — de réalités *déjà là*, présentes dans le réel, mais invisibles car exclues du désir du regard, voire indésirables. Une attention à l'*humus* plus qu'au *sublimis*, pour retrouver des réalités faites de détails insignifiants, mais sans doute symptomatiques, des réalités stratifiées, mêlées, impures. Mussolini voulait que les monuments antiques puissent se dresser dans leur solitude, débarrassés de l'obscurité environnante. La Rome de

Pasolini, elle, sera impure, stratifiée, mélangée, contaminée : « Quand la beauté s’isole », écrit-il justement dans l’un des textes où il évoque les *borgate* fascistes, « elle a quelque chose d’archéologique, dans le meilleur des cas : mais elle est le plus souvent l’expression d’une histoire non démocratique » (Pasolini 1998, p. 1444). Or, c’est précisément sous le fascisme que germe cette poétique pasolinienne de l’invention.

La correspondance des années 1941-1942 : à l’école de Cézanne, d’Ungaretti et de Freud

Dans une lettre de 1940 adressée à son ami Franco Farolfi, Pasolini (1991, p. 30) écrit avoir en horreur « le travail universitaire classique, fait par pur sens de la rhétorique et de l’érudition » ; il ajoute :

Qu'est-ce que ça peut me faire à moi, qui idolâtre Cézanne, qui ressens la force d'Ungaretti, qui cultive Freud, ces milliers de vers jaunis et aphones d'un Tasse mineur?

Entré à l’Université de Bologne en faculté de lettres en 1939, Pasolini lit beaucoup : contre les classiques imposés, qu’il qualifie de « romans et [...] mauvaises œuvres qui sont “à la mode” » (le Tasse, Alfieri, Manzoni, etc.), il évoque à plusieurs reprises, dans la correspondance qu'il entretient avec ses amis Franco Farolfi, Luciano Serra, Francesco Leonetti et Roberto Roversi, sa soif d’étendre sa culture « vers de nouvelles et vastes régions, encore en partie obscures [...] (La littérature moderne, contemporaine, s’entend) » (*ibid.*, p. 34). En citant les noms de Cézanne, d’Ungaretti et de Freud, il se réclame de trois « modernes » — l’un des pères de la peinture moderne, déclaré « dégénéré » par le nazisme en 1937, le chef de file de la poésie hermétique italienne et le fondateur de la psychanalyse — qui représentent trois déviations par rapport aux diktats culturels fascistes, et qui aident à comprendre à quelles sources il puise pour retrouver et mobiliser, contre l’Antiquité fasciste, une vitalité antique.

L’invention, ou le réalisme, selon Roberto Longhi

Se réclamer de Cézanne, c'est se poser en disciple de Roberto Longhi, l'un des plus ardents défenseurs de l'impressionnisme

français en Italie, dont Pasolini suit à Bologne, en 1941-1942, le cours sur Masolino et Masaccio. Avec Longhi, le regard entre en résistance. Dans son texte « Sur Roberto Longhi » (*Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*), publié le 18 janvier 1974 dans le journal *Il Tempo*, Pasolini (1997, p. 81) se souvient de la petite salle de classe où officiait le maître comme d'« une île déserte, au cœur d'une nuit sans lumière », transposant rétrospectivement dans la topographie une situation critique par excellence : être au cœur des choses (l'université fasciste) et en même temps à l'écart, là où peut se prendre une distance critique. Ce fut exactement, sous le fascisme, la position de Longhi, qui fut chargé d'importantes fonctions, mais qui continua de pratiquer une attitude scientifique critique à l'égard de nombreux choix du régime. Dans une note intitulée « Qu'est-ce qu'un maître ? », probablement écrite après la mort de Longhi, survenue le 3 juin 1970, Pasolini (1997, p. 78) avait déjà évoqué la marginalité, non pas de la topographie longhienne, mais du langage du maître :

Longhi était nu comme une épée hors du fourreau. Il parlait comme personne ne parlait. [...] Pour un jeune garçon opprimé, humilié par la culture académique, par le conformisme de la société fasciste, c'était la révolution. La culture que le maître révélait et symbolisait proposait une voie nouvelle par rapport à l'entièvre réalité connue à ce jour.

Le langage de Longhi révèle une nouvelle réalité, et ce langage est aussi celui du montage des images — la confrontation dramatique d'un échantillon du monde de Masolino et d'un échantillon de celui de Masaccio — sur lequel reposait le cours et qui a fait dire à Pasolini (1997, p. 81) que « le cinéma *agissait* ». L'enseignement de l'historien de l'art constitue pour Pasolini une école du regard qui implique un écart par rapport au fascisme. Une nouvelle réalité apparaît, jusqu'alors masquée par la violence de la rhétorique fasciste, qui disait abstrairement la disparition des inégalités en interdisant par exemple l'usage du pronom de politesse *lei* ou des dialectes. Dans un très beau texte ayant pour titre « La luce di Caravaggio⁴ », Pasolini (2010, p. 129) revient une nouvelle fois à l'enseignement de Longhi,

qui lui a montré en quoi le Caravage fut « un grand inventeur, et donc un grand réaliste », qui a, écrit-il, « inventé [...] un nouveau monde [...] “profilmique” », c'est-à-dire « des types nouveaux de personnes, [...] d'objets, [...] de paysage » à mettre devant son chevalet, et une nouvelle lumière, « quotidienne et dramatique » — le mot « inventer » signifiant ici voir dans la réalité ce qui était passé jusque-là inaperçu :

Il s'est aperçu qu'autour de lui, exclus par l'idéologie culturelle en place depuis environ deux siècles, il y avait des hommes qui n'étaient jamais apparus dans les grands retables ou dans les tableaux, et qu'il y avait des heures du jour, des formes de lumière, labiles mais absolues, qui n'avaient jamais été reproduites et qui, repoussées toujours plus loin de l'usage et de la norme, avaient fini par devenir scandaleuses et avaient donc été oubliées. Au point qu'on peut supposer que les peintres, et les hommes en général, jusqu'au Caravage, ne les voyaient probablement même pas (Pasolini 2010, p. 129-130).

Ce texte fondamental propose une théorie de l'invention artistique telle que nous l'avons définie plus haut, c'est-à-dire comme mise au jour de réalités invisibles, car exclues du désir du regard. À l'opposé de l'invention fasciste des traditions, l'invention désigne ici une ouverture du regard et l'accueil dans le champ de la représentation de ce qui avait été relégué hors champ, car banal, anonyme, voire dérangeant pour l'idéologie officielle. Bien des années plus tard, en 1974, dans le court métrage *Pasolini et... la forme de la ville*, Pasolini revendiquera la nécessité de défendre le « pavement disjoint et ancien » de la route qui mène aux portes de la ville d'Orte, au même titre que n'importe quelle grande œuvre d'art. Alors qu'il filme ces pavés, il dit :

Je veux défendre quelque chose qui ne soit pas sanctionné, codifié, que personne ne défend, une œuvre, disons, du peuple, d'une histoire tout entière, de l'histoire entière du peuple d'une cité, d'une infinité d'hommes sans noms.

Ce film résulte de la participation de Pasolini à une série d'émissions de la RAI intitulée *Io e...* (« Moi et... ») — dirigée par Anna Zanoli, ancienne élève de Longhi —, dont le principe

consistait à demander à un intellectuel de s'exprimer sur un monument ou une œuvre d'art de son choix. Pasolini choisit la ville d'Orte, et transforme l'épisode en un film personnel intitulé *Pasolini e... la forma della città*, dans lequel il expose cette poétique de l'anonyme, de l'intérêt pour le refoulé, dont on voit l'origine se dessiner sous le fascisme. Une poétique du fragment, également — ces pavés disjoints étant à l'image de cette *forme* ouverte qui est celle du film et plus particulièrement celle des *appunti*, des « notes », donnée par Pasolini à nombre de ses œuvres —, qui nous ramène à cet autre « moderne » cité dans la lettre à Franco Farolfi : Freud.

La révolution selon Freud

Pasolini écrit donc à dix-neuf ans qu'il « cultive Freud ». Ce qui est en germe avec Freud, c'est, là encore, l'intérêt pour les réalités refoulées — celles de l'inconscient, autant que celles de la société — et cette même revendication d'une attention à l'apparemment anodin — le détail inaperçu, le débris, le fragment —, en même temps qu'une réflexion qui sera au cœur de toute l'œuvre de Pasolini : le rapport père-fils. Or, la psychologie et la psychanalyse étaient *personae non gratae* sous le fascisme. Les théories freudiennes sur le culte du chef et la psychologie des masses, les concepts de refoulement, de répression et de tabou ne pouvaient que conduire le régime à une censure tout au moins tacite de la nouvelle doctrine. Les théories freudiennes circulent néanmoins (en bonne partie véhiculées par les traductions françaises des écrits de Freud) et un certain nombre de textes italiens publiés au début du fascisme (dont *La conscience de Zeno*, d'Italo Svevo) ou écrits sous le fascisme et publiés après sa chute (par exemple l'*Ombre des jours* d'Umberto Saba, *Agostino* d'Alberto Moravia ou *La connaissance de la douleur* de Carlo Emilio Gadda) témoignent d'une diffusion réelle de la psychanalyse dans les milieux intellectuels (voir David 1966, p. 53). L'action du ministre de la Culture Giuseppe Bottai n'a certainement pas été étrangère à cette diffusion par la littérature : la revue qu'il fonde en 1940, *Primato*, accueille ainsi dans ses pages, outre Gadda, les écrivains Cesare Pavese et Vasco Pratolini, ainsi que les poètes hermétiques Eugenio Montale,

Salvatore Quasimodo et Giuseppe Ungaretti. La littérature étrangère qui passe entre les mailles de la censure contribue également à cette diffusion, et la familiarité de Pasolini avec les concepts psychanalytiques tient sans doute aussi à ses premières passions littéraires : le surréalisme, le symbolisme, l'hermétisme, la littérature américaine, Franz Kafka, les Irlandais John Synge, William Yeats et James Joyce.

Or, la psychanalyse freudienne, c'est avant tout le mythe d'*Œdipe*, le meurtre du père, ce qui, sous le fascisme, revêt une signification particulière. Un certain nombre de textes qui intéressent le jeune Pasolini mettent justement en scène le conflit père-fils (*La vie est un songe*, de Calderón⁵) ou relisent les textes antiques avec les lunettes nouvelles de la psychanalyse (*Le deuil sied à Électre*, d'Eugene O'Neill). De Synge, Pasolini apprécie *Le baladin du monde occidental*, histoire d'un double parricide non abouti. En juin 1941, il écrit à Franco Farolfi qu'il a prévu d'aller voir le lendemain «une très intéressante exhumation de l'*Œdipe roi*, mis en scène par Fulchignoni» (Pasolini 1991, p. 40). L'année suivante, il écrit lui-même une pièce de théâtre, *Œdipe à l'aube*, certainement influencée également par la lecture de l'*Œdipe* (1931) d'André Gide. L'intérêt pour la psychanalyse et l'attention particulière prêtée aux récits de parricide inaugurent donc la problématique centrale de toute l'œuvre pasolinienne : le rapport fils-père, et, avec lui, les questions de tradition et de révolution. Car le père, en ces années, c'est à la fois Mussolini et Carlo Alberto Pasolini, ce père fasciste auquel Pasolini dédia justement, en 1942, son premier recueil de poèmes, *Poésies à Casarsa* :

Et signe de notre haine, signe inéluctable,
[...] ce livre qui lui était dédié
était écrit en dialecte frioulan !
Le dialecte de ma mère !
Le dialecte d'un monde
petit, qu'il ne pouvait pas ne pas mépriser
(Pasolini 1994, p. 18).

Un recueil écrit en frioulan, à l'heure où le fascisme interdit les dialectes, n'est-ce pas comme une manière de tuer le père, le

sien et Mussolini ? Une manière de tuer le père, certes, mais en inventant, en mettant au jour une certaine tradition — linguistique : le dialecte, qu'il retravaille, recrée, réinvente. Donc sans *tabula rasa*, mais par une « invention » de la tradition. Apparaissent donc ici clairement les prémisses de la dialectique de l'antique et du moderne, de la tradition et de la révolution, qui constituera la clé fondamentale de toute l'œuvre de Pasolini, et qu'il exposera sans doute le plus systématiquement dans la pièce de théâtre *Pylade*, variation *mythopoïétique* sur le mythe d'Œdipe et le meurtre du père.

Le travail sur la langue : invention et contamination

La mention d'Ungaretti se rattache justement à la question du choix dialectal, puisqu'elle renvoie au centre même des préoccupations de Pasolini à cette époque, la littérature, avec en son cœur le rapport entre tradition et modernité. Par ailleurs, elle touche directement à la question du langage et de sa capacité à mettre au jour le réel, à l'encontre du verbalisme du régime. Pasolini aurait affirmé avoir cessé d'être « naturellement » fasciste le jour où il entendit Antonio Rinaldi lire le poème de Rimbaud *Le bateau ivre*, en 1937 (Siciliano 1978, p. 68). Se souvenant de cette époque, Moravia (1990) définit la poésie hermétique comme une « réaction à la grandiloquence fasciste » (p. 91), une manière d'être antifasciste en « tourn[ant] le dos à l'engagement politique du fascisme » (p. 84). L'hermétisme comme la poésie dialectale proposent un repli sur l'intime, sur le mineur, et une recherche sur le lien entre la langue et le réel. Il s'agit d'inventer la langue pour retrouver le réel occulté par la rhétorique fasciste, et, là encore, l'invention est à entendre au sens archéologique de la mise au jour. Dans un texte intitulé « Volontà poetica ed evoluzione della lingua », publié en avril 1946 dans la revue *Il Stroligùt*, qu'il a fondée deux plus ans plus tôt sous le titre de *Stroligùt di cà da l'aga*, Pasolini parle du frioulan comme d'une « langue dont les mots, entendus de vive voix, transportent avec eux dans un paysage qui lui est semblable, mais vieux de dix siècles » (Pasolini 1999a, p. 160 ; c'est moi qui souligne). Les mots, notamment dans leur occurrence orale, « transportent » : il s'agit là d'une conception

du langage comme métaphore discrètement présente chez Pasolini autour de 1945 ; les mots, écrit-il alors dans une lettre, sont une « métaphore, *metaphérô*, qui nous conduit au-delà, c'est-à-dire hors de nous ; dans le doux monde » (Pasolini 1991, p. 146). Dans « Les noms ou le cri de la grenouille grecque » (*I nomi o il grido della rana greca*), un texte qui date des années 1945-1946 et dont le titre pourrait être inspiré des batraciens coassants de la comédie d'Aristophane, Pasolini (1999a, p. 198) écrit :

Les mots sont donc des métaphores naturelles. Ils « portent au-delà ». En effet, d'un côté se trouve la nature inconnaissable des choses, de l'autre, la nôtre, et les mots ouvrent un rapport incroyable entre les deux mondes : ils portent les choses au-delà de leur dure existence, ils les portent en nous.

La parole est mythique, en ce qu'elle crée le monde pour moi : en elle se lit la mise en forme du monde et la manière dont le sujet s'est mis en relation avec ce monde. La « régression » pasolinienne vers le dialecte doit donc être envisagée selon cette forme archéologique : retrouver le rapport au monde qu'il exprime. Ce qui ne veut pas dire reprendre une langue archaïque et la figer. Alors que le réel change, écrit Pasolini (1993, p. 23) dans son mémoire de maîtrise consacré au poète Giovanni Pascoli, et que ce que l'on veut exprimer se modifie, les Italiens restent « penchés sur des classicismes translucides, sur de poussiéreux problèmes de langue » : la langue reste « de marbre », piégeant dans une cage les inspirations romantiques. Revenant à l'étymologie, au latin et au grec, au dialecte, Pascoli a su au contraire mettre en œuvre une invention linguistique originale, capable de retrouver dans l'archaïsme de quoi renouveler l'expression, et capable, surtout, de rendre de nouveau possible l'accès aux réalités que la langue exprime, au sens étymologique du mot. L'invention — ici linguistique — y est bien à la fois mise au jour de la réalité et opération artistique permettant l'évolution de la langue.

Ce que Pasolini trouve alors dans le dialecte, c'est la possibilité d'une langue à la fois retrouvée et inventée poétiquement, capable de faire ressurgir une terre paysanne, archaïque. La devise

de l'*Academiuta di lenga furlana* — l'Académie de la langue frioulane qu'il fonde avec ses amis le 18 février 1945 — est « frioulanité absolue, tradition romane, influence des littératures contemporaines, liberté, imagination » (voir Levergeois 2005, p. 194). L'ennemi, de ce point de vue, est l'« italianité rhétorique » (Pasolini 1999a, p. 75) et *strapaese*⁶ d'un poète dialectal comme Pietro Zorutti⁷, liée au conformisme et au fascisme. La devise de l'*Academiuta*, qui revendique l'alliance de la tradition et du contemporain, s'inscrit dans la droite ligne du premier projet littéraire de Pasolini et de ses amis Serra, Leonetti et Roversi, en 1941, à savoir la fondation d'une revue au titre significatif, *Eredi* (« Les Héritiers »), dont le programme est ainsi exposé par Luciano Serra : « Être les continuateurs d'une tradition étudiée sur les poètes nouveaux » (Luciano Serra cité dans Pasolini 1986, p. ix) ou encore : « Représenter la continuité de la poésie classique, filtrée par la poésie moderne d'Ungaretti, de Montale, de Sereni » (Luciano Serra cité dans Pasolini 1993, p. xxxi) — « filtrée » : le terme rappelle *Il Setaccio* (« Le Tamis »), revue que Pasolini fonde avec ses amis en 1942. Il y a là l'idée d'une *contamination* possible de la tradition par l'hermétisme, par le contemporain, c'est-à-dire l'acceptation du mélange, de l'impureté, le début d'une poétique du « pastiche ». Les notions mêmes d'*eredismo* et de *setaccio* proposent aussi une dialectique de la tradition et de la modernité, que l'on retrouve discrètement dans le titre que Pasolini dit en 1941 vouloir donner à « l'éventuel livre de [ses] poésies » (Pasolini 1986, p. 61) — poésies en italien d'inspiration hermétique — auquel il travaille à partir de l'été 1941 : *I confini* (« Les confins »). Il y a en germe, dans le mot *confini*, la « ligne de feu » dont parle Pasolini dans un texte de 1970 intitulé « Le cinéma impopulaire », sur laquelle seules s'expérimentent la liberté de l'artiste et l'invention véritable :

Ce qui est important, ce n'est pas le moment de la réalisation de l'invention, mais le moment de l'invention. Invention permanente ; lutte continue. [...]

Il faut donc (de façon extrémiste ou non) s'obliger soi-même à ne pas aller trop avant, à interrompre l'élan victorieux vers le martyre ; et continuellement retourner en arrière, sur la ligne de feu ; c'est seulement dans l'instant où l'on combat (où l'on

invente, appliquant sa liberté de mourir à la barbe de la Conservation), à l'instant où l'on est face à la règle à enfreindre, et Mars est ambigu, sous l'ombre de Thanatos, que l'on peut frôler la révélation de la vérité, ou enfin de quelque chose de concret [...] (Pasolini 1976, p. 133).

Rester sur la ligne de feu, pratiquer une « trans-gression » continue, c'est avancer en restant néanmoins toujours sur la frontière : c'est-à-dire déplacer la frontière avec soi. Et donc brasser continuellement la tradition, pour la porter toujours au-delà d'elle-même, sans pour autant la perdre de vue. Rester à l'intérieur des frontières sécurisées d'un territoire « traditionnel » suscite un conformisme dangereux — une adhésion aveugle à des modèles ; mais Pasolini redoute autant l'inverse : le désir de nouveauté, la *tabula rasa* de la tradition, qui risque de ne conduire qu'à un nouveau conformisme — d'où la méfiance que lui inspireront les avant-gardes, qui auront peut-être trop vite fait de tuer le père. D'où, plus tard, sa détestation d'une « nouvelle jeunesse » qui, croyant faire la révolution, ne fera que répéter aveuglément l'ordre ancien, ouvrant la voie à un « nouveau fascisme » bien plus efficace que le premier : un fascisme qui ne se contentera plus d'occulter des pans entiers de la réalité, mais qui s'emploiera activement à les détruire, au moyen d'une stratégie désormais réellement génocidaire, l'« homologation⁸ ».

Histoire et tradition : premiers textes critiques

Les germes d'une poétique de l'invention opposée au modèle fasciste affleurent également dans les premiers textes publiés par Pasolini, au début des années 1940, qui appellent à retrouver sous la rhétorique fasciste le sens du passé. La pensée de Pasolini s'articule même autour de concepts — l'histoire et la tradition — qu'il dispute au fascisme pour les investir d'un sens radicalement différent. À la suite du Congrès des écrivains européens organisé en octobre 1941 à Weimar par le ministère allemand de la Propagande, et auquel il s'est rendu, Pasolini publie, le 31 août 1942, un article intitulé « Culture italienne et culture européenne à Weimar » (*Cultura italiana e cultura europea a Weimar*). Utilisant une métaphore biologique, il s'y réjouit de l'existence, en marge de la culture officielle célébrée dans les

manifestations propagandistes, d'une jeune culture vivante née des « germes jetés dans toute l'Europe par la génération qui nous a précédés » (Pasolini 1999b, p. 6) ; ce que dit la métaphore, qui revient dans plusieurs autres textes écrits par Pasolini à la même époque, c'est la capacité du passé à féconder le présent, à s'y reproduire, non pas à l'identique, mais sous une nouvelle forme. Dans la suite de l'article, Pasolini précise la conception de la tradition que dessine cette métaphore :

Il faut à présent entendre ce mot dans un sens anti-traditionnel, c'est-à-dire dans le sens d'une transformation continue et infinie, ou anti-tradition, scandée par une ligne immuable, semblable à ce qu'est l'historicité pour l'histoire. Est donc tout à fait anti-historique cette tradition officielle qu'une mauvaise propagande exalte aujourd'hui, dans toutes les nations, comme unique débouché artistique de l'actuelle condition politique et sociale européenne.

Pasolini en appelle ainsi à une tradition à rebours de la tradition officielle de la propagande fasciste, « une tradition passée à travers le filtre de l'anti-tradition, une tradition étudiée sur les nouveaux poètes », précise-t-il. Cette tradition n'a rien à voir avec la glorification de la Rome antique par le fascisme italien : dans le « Discours sur la douleur civile⁹ », publié en décembre 1942 dans *Il Setaccio*, Pasolini dénonce en filigrane l'enflure rhétorique mussolinienne, la glorification du surhomme, la valorisation épique de l'action, l'idéologie du progrès, et évoque au contraire la pensée, l'humilité. Au lieu de l'infini de la conquête territoriale, il propose un espace « contenu dans les frontières familières de notre souffrance », où reprennent de la valeur « ces anciens attributs de la vie humaine, qui semblaient épuisés par un trop long usage : la solidarité, le progrès, la charité, les coutumes » ; au-delà « de tout schéma idéaliste ou d'idée de surhomme », il invoque « une sorte d'humilité consciente », l'*humus*, contre le surhomme :

Notre recherche ne s'y offre pas sous la forme de l'aventure, de l'épopée ou d'une rhétorique du progrès, toutes choses qui résonnent amèrement à nos oreilles, mais, réduite à la seule pensée, elle s'y présente plutôt comme une mémoire qui s'éternise dans la douleur (Pasolini 1942, p. 127).

Une *memoria che s'infutura nel dolore*, écrit Pasolini : une « mémoire qui s’«enfutur» dans la douleur», ce qui, comme le note Hervé Joubert-Laurencin (2010, p. 126), « ne s’explique que par l’équivalence proprement humaine : “revenir en arrière” = “aller de l’avant” ». Parce qu’il propose une autre tradition, un autre infini, une autre conception du rapport entre le passé, le présent et le futur, Pasolini peut écrire une phrase étonnante à une époque où l’histoire et les origines antiques du peuple italien étaient un *topos* des discours officiels :

Me sera-t-il donné d’exhorter les Italiens à l’Histoire? Rappeler leur jeunesse et leurs très antiques origines? Peut-être cela ne serait-il pas inutile (Pasolini 1942, p. 128).

Sappho frioulane

Les antiques origines de l’Italie, Pasolini les retrouve lorsqu’il s’attelle, sans doute en 1940-1941, à la traduction, en frioulan, de fragments de la poétesse grecque archaïque Sappho¹⁰. Une traduction qui s’écarte du « traditionnalisme¹¹ » fasciste par au moins quatre aspects : 1) le choix du *fragment*, donc le choix du débris — contre la monumentalité — et d’une forme incomplète, ouverte, qui deviendra, avec les *appunti*, une véritable matrice de la contamination, de l’hybridation — contre la clôture classique ; 2) le choix de la *Grèce* — la Grèce archaïque, pas même « classique » — à une époque où l’option pour les études grecques était vue comme une forme d’opposition implicite au régime fasciste (voir Canfora 1989, p. 250) — sans oublier que la langue grecque était venue « contaminer » l’Italie par le sud, donnant forme au griko, ce dialecte auquel Pasolini s’intéressera justement en 1955 pour son anthologie de la poésie populaire italienne, le *Canzoniere italiano*; 3) le choix d’une poétesse dite « lesbienne », à l’heure où le modèle est celui de la virilité du *forzuto* — « nous sommes virils et guerriers », écrit ironiquement Pasolini (1991, p. 29) dans une lettre de l’hiver 1941 ; 4) le choix du dialecte frioulan, lieu d’un particularisme culturel, au lieu de l’italien et de la fiction d’unité nationale qu’il implique alors.

Or, pour Pasolini, traduire Sappho en frioulan, c’est sans aucun doute faire jouer ce qu’il appellera, dans un texte du

8 décembre 1956 sur la traduction comme « acte historiographique », des « affinités électives, de mystérieuses correspondances historiques, non seulement entre poète traduit et poète traducteur, mais entre époque littéraire et époque littéraire » (Pasolini 1999a, p. 659). Par cette opération de traduction, Pasolini *invente* une triple matrice grecque : au cœur même du dialecte frioulan, de la terre frioulane et, sans nul doute, de lui-même comme poète. Ces correspondances sont à entendre sur le modèle de l'analogie, et plus précisément de la métaphore au sens défini plus haut. Pasolini emploie d'ailleurs souvent le terme *traslazione*, dont Umberto Eco (2003, p. 297) rappelle l'origine latine, la *translatio*, signifiant le transport (transfert et transplantation), la greffe et la métaphore. Envisagée comme déplacement, la traduction a donc à voir avec l'opération de la greffe comme avec la figure de la métaphore. La première image — qui renvoie à l'implantation dans les tissus d'une plante du fragment d'une autre, qui fera « corps » avec elle — dit bien la manière dont la traduction apporte au texte source un nouveau terrain culturel (comme le porte-greffe apporte au greffon l'adaptation au sol et au climat) qui lui permettra de continuer à vivre, en même temps que la langue de traduction sera renouvelée par la langue qu'elle incorpore. Pasolini évoque d'ailleurs « une sorte de régénération » du texte traduit, par son « assomption [...] dans la langue du traducteur », qui pratique une « invention “vive” du vocabulaire, dans lequel se coagule toute une aventure sémantique compliquée ». Choisir de traduire Sappho en dialecte frioulan semble naturel, puisque, comme Pasolini l'écrira plus tard, en 1974, le dialecte « coagule en soi, comme esprit de sa matière propre, des valeurs non seulement antiques, mais archaïques, pour ne pas dire préhistoriques ou mythiques » (Pasolini 1999a, p. 2044). Traduire Sappho en frioulan, c'est contribuer à l'invention poétique d'une langue non écrite, que Pasolini considérait d'ailleurs comme une « espèce de dialecte grec » :

Pour moi, [le frioulan de Casarsa] était simplement une langue très ancienne, et pourtant tout à fait vierge, où les mots, tout en étant communs, comme « cœur », « fueja », « blanc », savaient suggerer les images originaires. Une espèce de dialecte grec ou de

langue vulgaire, tout juste libérée du pré-roman, avec toute l'innocence des premiers textes d'une langue (Pasolini 1999a, p. 160).

C'est aussi inventer le Frioul comme une terre grecque : en mettre au jour, en révéler la forme grecque, puisque les mots « portent au-delà » (*metaphérō*). Le frioulan contient la langue grecque dont il procède par l'opération de traduction et, ce faisant, l'Arcadie de Sappho devient la matrice du Frioul, sa réalité mythique, la figure qui bat au fond d'elle. Il n'est pas anodin que Pasolini ait choisi, pour le premier fragment traduit, un passage de Sappho contenant le mot « rosée » — *drosóeis*, « humide de rosée » — qui renvoie pour lui, dans sa traduction frioulane — *rosada* —, à la révélation qu'il eut lorsqu'il entendit prononcer ce mot par Livio, un paysan de Casarsa, et qu'il entreprit de « rendre graphique » ce son jamais écrit, « témoignage de [l']expressivité orale » de Livio et instant inaugural de l'écriture frioulane de Pasolini ; *rosada* : un mot qui sait sans doute « suggérer les images originaires », et qui contient si bien l'Antiquité qu'il revient dans un des premiers poèmes des *Poésies à Casarsa*, dans un vers qui rassemble justement Casarsa, la rosée et l'Antiquité : « [...] Ciasarsa/— coma i pras di rosada —/di temp antic a trima¹² ». La Grèce de Sappho devient ainsi le Frioul de Pasolini, si bien que dans le deuxième fragment, celui-ci remplace le chœur féminin par un *fanciullo* — figure récurrente des textes frioulans —, substituant ainsi, au lesbianisme qu'on attribue, depuis Anacréon, à la poésie grecque, un homoérotisme masculin qui s'épanouit dans la jouissance de la beauté des corps nus (*svēstiti nut* : « dénude-toi »). La conception pasolinienne de la traduction est donc entièrement conforme à l'idée d'une « mémoire qui s'enfutur », celle d'une *tradition* vécue, intimement, au présent, et capable de régénérer ce présent pour porter des fruits futurs.

Les fragments de Sappho mettent ainsi en œuvre cette poétique de l'invention dont on voit l'élaboration conceptuelle dans la correspondance et les premiers articles de Pasolini, au début des années 1940. Une pensée et une poétique indissociables d'une résistance au « traditionnalisme » fasciste, et qui se déplieront dans la résistance à ce qui ne sera que l'autre face et la continuité

plus réelle encore de cette idéologie : le néocapitalisme et son culte du progrès, que Pasolini appellera justement le « nouveau fascisme ». Le cinéma de Pasolini germe sur ce terrain fasciste, terrain pathogène à partir duquel se développeront ses œuvres comme autant d'anticorps. Et cela dès le tout premier scénario du poète, « Le jeune du printemps », écrit en 1940 pour un concours organisé par une organisation universitaire fasciste¹³.

Académie de France à Rome

NOTES

1. Expression que l'on trouve dans le film *Les murs de Sanaa (Le mura di Sana. Documentario in forma di appello all'UNESCO)*, Pier Paolo Pasolini, 1971).
2. Ensemble de valeurs inhérent à l'étymologie même du terme *classicus*, qui désigne à l'origine la classe la plus élevée des contribuables, et aux différentes acceptations prises ensuite par le mot « classique » (voir Settimi 2004).
3. Voir l'article « Roma malandrina », paru dans l'hebdomadaire *Rotosei* le 12 avril 1957 (Pasolini 1998, p. 1444-1447), et l'enquête « Viaggio per Roma e dintorni », publiée dans la revue *Vie nuove* en mai 1958 (Pasolini 1998, p. 1454-1468).
4. Dans Pasolini 1999a (p. 2672-2674).
5. Dans une lettre de juin 1940, Pasolini (1986, p. 5) dit avoir pris des notes pour une éventuelle mise en scène de la pièce.
6. L'idéologie *strapaese* (terme qui signifie littéralement « ultra caractéristique de son pays »), défendue sous le fascisme par la revue de Mino Maccari, *Il Selvaggio*, prônant le retour à la tradition rurale, exaltant les éternelles valeurs italiennes.
7. Poète italien du XIX^e siècle célèbre pour ses *Strolics*, almanachs composés en dialecte frioulan. Pasolini le considère comme un auteur rhétorique et réactionnaire, incapable d'inventer une langue frioulane poétique qui soit à la fois nouvelle et inscrite dans une haute tradition littéraire écrite.
8. Terme par lequel Pasolini désigne la disparition des différences et des particularismes culturels, sociaux, individuels, sous la pression du néocapitalisme.
9. « Ragionamento sul dolore civile » (Pasolini 1999b, p. 21-24).
10. La poëtesse de Lesbos figurait au programme de lettres classiques de l'année 1939-1940 à l'Université de Bologne. C'est aussi en 1940 qu'est publiée la traduction des lyriques grecs par le poète hermétique Salvatore Quasimodo, dont Pasolini écrit dans une lettre de 1940 qu'il l'a lue et aimée. Par ailleurs, la référence aux lyriques grecs revient plusieurs fois dans les lettres de 1941 (voir Pasolini 1991, p. 56, 87-88 et 93).
11. Dans le texte sur Weimar cité plus haut, Pasolini (1999b, p. 5-9) invente le mot « *tradizionaleggiamento* » combinant « *tradizione* » et « *atteggiamento* », qu'on pourrait aussi traduire par « traditionattitude » ou « traditionitude ».
12. « Casarsa, comme les prés de rosée, tremble de temps antique » (Pasolini 2003, p. 13).
13. Je me permets de renvoyer à la traduction de ce texte que j'ai faite avec Daniele Rivoletti pour *Le Magazine littéraire*, et au bref commentaire qui l'accompagne (voir Pasolini 2015).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Canfora 1989 : Luciano Canfora, *Le vie del classicismo*, Bari, Laterza, 1989.

David 1966 : Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Turin, Boringhieri, 1966.

Eco 2003 : Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* [2003], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2007.

Foro 2006 : Philippe Foro, *L'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin, 2006.

Hobsbawm 1983 : Eric Hobsbawm, « Inventer des traditions » [1983], *Enquête*, n° 2, 1995, p. 171-189.

Joubert-Laurencin 2010 : Hervé Joubert-Laurencin, « La lumière du temps. Trois notes sur quatre textes de Pasolini », *Trafic*, n° 73, 2010, p. 125-126.

Levergeois 2005 : Bertrand Leverageois, *Pasolini. L'alphabet du refus*, Paris, Éditions du félin, 2005.

Malvano Bechelloni 2003 : Laura Malvano Bechelloni, « Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », *Vingtième Siècle*, vol. 2, n° 78, 2003, p. 111-120.

Moravia 1990 : Alberto Moravia, *Vita di Moravia* [1990], entretiens avec Alain Elkann, Paris, Christian Bourgois, 1991.

Pasolini 1942 : Pier Paolo Pasolini, « Discours sur la douleur civile » [1942], traduit par Hervé Joubert-Laurencin, *Trafic*, n° 73, 2010, p. 126-128.

Pasolini 1955 : Pier Paolo Pasolini (éd.), *Canzoniere italiano : antologia della poesia popolare*, Parme, Guanda, 1955.

Pasolini 1976 : Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976.

Pasolini 1977 : Pier Paolo Pasolini, *Pylade* [1977], Arles, Actes Sud, 1990.

Pasolini 1986 : Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1955*, Turin, Einaudi, 1986.

Pasolini 1991 : Pier Paolo Pasolini, *Correspondance générale (1940-1975)*, lettres choisies et traduites par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991.

Pasolini 1993 : Pier Paolo Pasolini (éd.), *Antologia della lirica pascoliana*, Turin, Einaudi, 1993.

Pasolini 1994 : Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis* [1994], traduit par Jean-Pierre Milelli, Paris, Arléa, 1999.

Pasolini 1997 : Pier Paolo Pasolini, *Écrits sur la peinture*, textes choisis et traduits par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Carré, 1997.

Pasolini 1998 : Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, Milan, Mondadori, 1998.

Pasolini 1999a : Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1999.

Pasolini 1999b : Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999.

Pasolini 2003 : Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. 1, Milan, Mondadori, 2003.

Pasolini 2010 : Pier Paolo Pasolini, « La lumière du Caravage », traduit par Hervé Joubert-Laurencin, *Trafic*, n° 73, 2010, p. 129-131.

Pasolini 2015 : Pier Paolo Pasolini, « Le jeune du printemps », traduit par Anne-Violaine Houcke et Daniele Rivoletti, *Le Magazine littéraire*, n° 551, 2015, p. 86-88.

Settis 2004 : Salvatore Settis, *Le futur du classique* [2004], traduit par Jean-Luc Defromont, Paris, Liana Levi, 2005.

Siciliano 1978: Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie* [1978], traduit de l’italien par Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, La Différence, 1983.

ABSTRACT

Pasolini, 1940-1942: Genealogy of an Anti-fascist Poetry

Anne-Violaine Houcke

Pier Paolo Pasolini grew up under the *ventennio nero*: twenty years of grandiloquent stagings of *romanità* against a marble backdrop manipulated by a selective archaeology. The study of these earliest texts makes it possible to trace the genesis of Pasolini’s resistance to what the historian Eric Hobsbawm has called “the [fascist] invention of traditions.” By analyzing the three fundamental schools on which Pasolini, in his correspondence, claims to draw—Longhi, studies of language (hermeticism and dialect) and Freud—along with the concepts (history, tradition) he contests in his earliest texts with respect to fascism, this article shows the development of a way of thinking about artistic invention, understood in the etymological and archaeological sense of bringing to light facts which are invisible because they are excluded from the official ideology, relegated to the sidelines and forbidden to depict. The article concludes with a succinct analysis of Pasolini’s translation of fragments of the ancient Greek poet Sappho, one of the first examples of a Greek model that would inform his entire future oeuvre.

Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte

Marco Bertozzi

RÉSUMÉ

Quel est l'imaginaire urbain esquissé par Pasolini dans ses films ? Quelles sont les formes de la ville imaginées dans son œuvre, d'abord à Rome puis dans d'autres cités, dans les pays du « tiers-monde » ? Cet article tente de répondre à ces questions en partant de l'hypothèse que le cinéaste aborde la représentation de la ville en ayant à l'esprit l'*urbs* intacte, dont l'identité pure, presque mythique, est encore gardée par ses murs antiques (comme par le cadenas qui assure l'inviolabilité de l'image de la ville dans la célèbre *Vue de Florence* « à la chaîne »), et qu'il vit comme une blessure profonde toute tentative d'ouvrir ce type de ville à la contemporanéité ; ce qui l'amène à prendre la défense de la ville entière, même dans ses aspects les plus ordinaires et les moins monumentaux, de la même manière qu'il défend la littérature populaire et la poésie dialectale, tout aussi importantes à ses yeux que l'œuvre de Dante ou de Pétrarque.

Cet article cherche à comprendre ce que représente l'idée de la ville pour Pasolini, ainsi que les imaginaires urbains que son cinéma évoque et suscite. Je dirais, pour commencer, que Pasolini aborde la représentation de la ville en ayant à l'esprit une idée de ville intacte, préservée par ses murs, et qu'il vit comme une blessure profonde toute tentative destinée à ouvrir ce type de ville à la contemporanéité¹. Nous pouvons certes observer dans ses films quartiers périphériques ou paysages dégradés, mais ce qui émerge avec force, c'est l'idée de murs antiques qui protègent une identité pure, presque mythique. Pasolini, qui a fait des études d'histoire de l'art à l'Université de Bologne, semble d'une certaine façon évoquer la fameuse « vue à la chaîne » du musée de Berlin, où l'on voit une Florence de la Renaissance protégée par un cadenas² : fermée à clef, dans une forme parfaite. Quel est donc l'imaginaire urbain esquissé par

Pasolini dans ses films? Quelles sont les formes de la ville qui émergent de son œuvre immense, d'abord à Rome puis dans d'autres villes, à l'étranger, comme par exemple à Sanaa, au Yémen?

Accattone, Mamma Roma et al.

Dans les premiers longs métrages de Pasolini, la ville est un protagoniste et remplit l'écran avec la force de sa complexité. Si, dans *Accattone* (1961), les décors en extérieurs sont situés dans les lieux symboliques de la banlieue romaine (comme la via Casilina, la via Portuense, la voie Appienne, la via Baccina, le pont Saint-Ange, l'Acqua Santa, la via Manuzio, le pont Testaccio, le Pigneto, la borgata Gordiani, le quartier de Centocelle...), dans *Mamma Roma* (1962), Pasolini suit l'évolution sociale du personnage d'Anna Magnani, qui quitte son ancienne maison pour s'installer dans l'un des nouveaux logements populaires — appelés INA-Casa — conçus par des maîtres de l'architecture rationaliste italienne, comme Adalberto Libera (voir Di Biagi 2001). La nouvelle maison au Cecafumo, via Largo Spartaco, a vue sur les ruines de l'ancien aqueduc romain, à l'ombre desquelles va se reposer Ettore, le fils de Mamma Roma³. Ce sont des paysages cadrés avec insistance qui cristallisent des métonymies d'histoires dilatées⁴. Le film est une synthèse d'histoires esthétiques (Pasolini a dédié le texte du scénario à l'historien de l'art Roberto Longhi, qui fut son professeur) et d'histoires sociales: Pasolini y observe le monde de ses *ragazzi* — dont Ettore, le frère idéal d'Accattone, découvert par le réalisateur dans une *trattoria* où il est serveur — à travers un pathos discret et léger. La maternité « coupable » de l'héroïne, ses errements psychiques et surtout sociaux, permettent à Pasolini d'articuler un personnage tragique, absolument inapte à conduire son pauvre fils vers les mythes d'un monde qui, pour elle, reste obscur. Pasolini (1962, p. 440) l'exprime ainsi:

Quand elle parle de la nouvelle maison à son fils, quand elle lui conseille les amis qu'à présent il devra fréquenter, quand elle cherche à lui enseigner la façon dont il devra se comporter, etc., etc., elle essaie de s'élever, même si c'est d'une manière désordonnée et brute, au niveau de ce qui est selon elle

la vraie vie, c'est-à-dire la vie de ce que l'on appelle le monde normal.

Et il poursuit :

Pourvue de cette idéologie, elle se jette dans la mêlée, dans cette nouvelle vie avec son fils, et c'est là que naît le chaos, parce que la contamination entre son idéologie petite-bourgeoise et ses expériences de prostituée ne peut faire naître que le chaos... l'écroulement de ses espoirs, l'échec de sa nouvelle vie avec son fils.

Les lambeaux de la ville, les landes périphériques ensoleillées, les restes persistants d'une civilisation antique, tels sont les horizons naturels de la grande fresque d'une époque⁵. Telles sont les ruines de la mémoire et des affects, exposés naturellement à la dissolution des identités. Le cri de Pasolini — dans *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* (épisode de *Rogopag*, 1963), *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) et *Enquête sur la sexualité* (*Comizi d'amore*, 1964) — proteste contre les mutations anthropologiques d'une humanité antique provoquées par les pseudo-valeurs de la modernité importée. La même humanité que nous verrons gravir la colline du bidonville, avec en fond la ville nouvelle, dans un long plan-séquence d'*Affreux, sales et méchants* (*Brutti, sporchi e cattivi*, Ettore Scola, 1976) : désormais, il s'agit de l'icône récurrente des rédemptions promises, qui sert aussi de toile de fond au Christ crucifié et au Stracci agonisant de *La ricotta*; derrière le Christ et les deux larrons se trouve une ville en pleine expansion grâce aux spéculations immobilières et aux rentes foncières, qui entraînera l'enrichissement d'un petit nombre de gens, mais en sacrifiant les valeurs communes de la *civitas*. Cela semble faire écho aux mots d'Antonio Cederna (1956) qui critiquait, quelques années auparavant :

[...] les sociétés immobilières, les gros propriétaires fonciers, les monopolisateurs d'aires constructibles, ceux qui achètent à dix et revendent à mille, qui détruisent jardins, parcs, bois et éventrent des complexes monumentaux, qui transforment les campagnes en d'inciviles agglomérations de ciment, en intimidant et en escroquant les autorités, en corrompant les fonctionnaires, en manipulant la presse, en se servant d'employés sans scrupules.

Il s'agit d'un modèle d'expansion urbanistique gagnant : c'est celui du royaliste Achille Lauro, alors maire de Naples depuis 1952 (voir Erbani 2002), ou celui, avec peu de variantes, de Salvatore Rebecchini, maire de Rome de 1946 à 1957, sous la conduite duquel est prorogée à l'infini la rédaction du nouveau plan d'urbanisme, pendant que l'on concède des dizaines de permis sur la voie Appienne, qu'on commence ou qu'on achève la destruction de la villa Balestra, de la villa Lancellotti, de la villa Elia, de la villa Anziani, qu'on recouvre de ciment les terrains périphériques urbanisés aux frais de la mairie et qu'on les répartit dans un but lucratif entre des sociétés immobilières privées, liées au Saint-Siège.

La voie du documentaire

Les premiers courts métrages dont le commentaire, lu en voix off, est de Pasolini — les documentaires de Cecilia Mangini *Ignoti alla città* (1958) et *La canta delle marane* (1962) — ont tous deux un caractère fortement urbain. On y retrouve les jeunes protagonistes issus du sous-prolétariat romain qui évoluent dans les premiers romans de Pasolini, *Les ragazzi* (1955) et *Une vie violente* (1959). Le film *Ignoti alla città*, presque inconnu, montre des adolescents qui survivent en fouillant dans les détritus, en volant au marché, en jouant sur les terrains vagues des banlieues. Le film respire un air d'humilité, la rédemption est lointaine, l'acceptation d'une condition vécue comme éternelle semble totale. Le commentaire de Pasolini relève que « ces milliers de rebelles et de jeunes violents sont en réalité encore trop résignés, ils transforment trop l'injustice en une joie antique et vitale ». Quant aux enfants qui composent l'environnement lyrique de *La canta delle marane*, ils pataugent dans l'eau marécageuse des étangs qui se trouvent aux portes de la ville : aux mutations formelles des lieux de vie correspondent les déchirures d'une humanité sacrifiée aux nouvelles valeurs qui arrivent ; la déhistoricisation de Rome, « ville superbe et misérable » — comme la définissait Pasolini dans son poème *Les pleurs de l'excavatrice*⁶ —, émerge dans un mélange d'amour et de refus, comme une passion qui, de la littérature au cinéma, se traduira par une quantité importante d'œuvres.

Après ces premières expériences, Pasolini vit, grâce à la forme documentaire, une sorte d'épiphanie créative⁷. Le documentaire — boudé par la critique qui ne s'intéresse aux œuvres qu'à l'aune de critères littéraires — lui permet de traverser les poétiques du fragment et du témoignage ; il lui fait découvrir une forme imprégnée par ses démons poétiques, amplifiée par la présence de son corps et de sa voix à l'image, et qui s'inscrit dans une réflexion constante sur les processus de mise en scène du réel. Des réflexions qui sont déjà à l'œuvre lorsqu'il réalise, en 1963, son *Enquête sur la sexualité*, qui se réfère explicitement au cinéma-vérité français et où son corps se pose en tant que médiateur sensible des mondes ; il s'agit d'un film d'une grande valeur anthropologique, avec des séquences capables de montrer l'endroit où les anciennes appartenances morales et identitaires commencent à craquer : un cinéma aspirant à l'essai, un cinéma pour s'exprimer, un cinéma qui s'écarte des sentiers battus dans sa rencontre et son combat avec le monde. Pasolini élargit la réflexion métalinguistique, celle qui documente le processus en acte, surtout dans ses pratiques documentaires ; en cela, il s'inscrit parfaitement dans les expériences européennes qui lui sont contemporaines, qu'il s'agisse du courant du Nouveau Roman, du structuralisme de Roland Barthes et de Claude Lévi-Strauss ou de la sociologie d'Edgar Morin.

Même si les *Repérages en Palestine pour «L'Évangile selon saint Matthieu»* (*Sopralluoghi in Palestina per il film «Il Vangelo secondo Matteo»*, 1963) sont tournés par un opérateur envoyé par la production, à qui Pasolini ne donne que peu d'indications, et même si celui-ci se retrouve presque, au montage, à improviser un commentaire en voix *over* sur les images, le film nous touche par sa charge autoréflexive et confirme l'élargissement du regard pasolinien sur le tiers-monde (voir Caminati 2007). Pasolini s'est rendu en Palestine, avec le théologien Don Carraro, à la recherche de décors pour le tournage de *L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), dans l'espoir de trouver des lieux qui rappellent le monde biblique archaïque. En suivant le parcours de la prédication du Christ, Pasolini est surpris par la modernité d'Israël, notamment à Tel-Aviv et dans la partie israélienne de Jérusalem, qui contraste fortement avec

l'archaïsme des villages pauvres du monde arabe ; il constate que c'est ce monde qui a maintenu dans ses usages les caractéristiques de l'époque du Christ, alors que le monde hébreïque est trop occidentalisé et industrialisé pour être utilisé dans le film. En se rapprochant des gens, il se rend compte qu'il lui serait impossible de trouver les lieux et les figurants appropriés pour son film, aussi bien parmi les Juifs, dont le visage est trop moderne, que parmi les Arabes, qui ont des traits pré-chrétiens. Avant d'entrer à Jérusalem, le réalisateur affirme être déçu par sa recherche et dit songer à récréer ailleurs les décors de son film, même si la simplicité et la petitesse des lieux de la prédication du Christ ont été pour lui une leçon de vie. Le documentaire se conclut par la visite de Jérusalem, dont la grandeur fascine Pasolini, et de Bethléem, avec les images de la grotte où, selon la tradition, serait né le Christ. Paradoxalement, Pasolini trouvera sa Palestine en Italie, dans diverses localités du centre et du sud du pays encore intactes et préservées de l'irruption de la modernité : dans le Latium, près de Viterbe ; dans les Pouilles, à Ginosa, à Massafra (transformée en Palestine), à Manduria, au Castel del Monte (pour la scène où Jésus chasse les marchands du temple, avec les sacerdotes qui assistent aux événements) et à Gioia del Colle ; en Basilicate, à Barile, à Castel Lagopesole (la scène du sanhédrin est tournée dans la cour intérieure du château) et dans les *sassi* de Matera ; en Calabre, à Cutro et à Le Castella.

La recherche de lieux de tournage amène Pasolini à focaliser progressivement son attention sur les rapports entre les cultures, sur la « bienveillance pédagogique » de l'Occident, sur l'invention de la démocratie capitaliste, dans le cadre d'une réflexion qui le conduira au projet des *Notes pour un poème sur le tiers-monde (Appunti per una poema sul Terzo Mondo)*. C'est à l'intérieur de cette conscience politique qu'il imagine des histoires hautement symboliques, comme celle du maharadjah qui se donne en repas à des tigres affamés pour les sauver. C'est la question-prétexte autour de laquelle se démêle le fil des *Notes pour un film sur l'Inde (Appunti per un film sull'India)*, présentées à la Mostra de Venise en 1968. Ce documentaire a été produit par la RAI de l'époque, ce qui serait inconcevable pour la RAI d'aujourd'hui (voir Monteleone 1992, p. 354) : inconcevable en

raison de la dilatation des temps « morts », de la force du questionnement sur le rapport entre tradition et modernité, de la dimension métalinguistique des allusions au « vrai » film à faire. Malgré cela, la participation de Pasolini à la télévision reste sporadique, puisqu'il est convaincu, déclare-t-il en 1969, qu'un intellectuel « ne peut que dire “non” à la télévision. À la limite, il peut arriver à quelques négociations. C'est le cas de [s]a collaboration à TV7 (qu'[...] [il] n'hésite pas à nommer : “négociation”) » (Pasolini cité dans Grasso 2002, p. 338). Pour Pasolini, la télévision doit être contestée en raison de son assujettissement aux organes de l'État, de sa responsabilité dans la destruction d'anciennes valeurs identitaires et du rôle qu'elle a joué, guidée par le capitalisme, dans le niveling anthropologique de la société italienne.

Ainsi, on le voit, la réflexion sur la ville et la réflexion sur le cinéma se croisent constamment. Dans son *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (*Appunti per un'Orestiade africana*, 1973), tourné en 1969, Pasolini le dit clairement : « Comme dans un miroir, je me filme dans la vitrine d'un magasin d'une ville africaine. » On retrouve ainsi une conscience extrême du film comme lieu de médiation entre soi-même et le monde physique :

[...] je suis venu évidemment pour tourner, mais pour tourner quoi ? Non pas un documentaire ou un film. Je suis venu tourner des notes pour un film. Ce film serait *L'Orestie* d'Eschyle à tourner dans l'Afrique d'aujourd'hui, dans l'Afrique moderne.

Comme en Inde, comme en Palestine, Pasolini part à la recherche de lieux et de visages, pour réaliser cette fois un film mythologique : il cherche Agamemnon, Cassandre, Clytemnestre. Il voyage, du lac Victoria au lac Tanganyika, et sa réflexion sur le passage aux « démocraties formelles » l'amène à traduire les formes du mythe en formes de la contemporanéité : Troie qui brûle devient un réservoir de pétrole incendié, les saccages de la ville antique sont les villages détruits par l'une des nombreuses guerres africaines d'aujourd'hui.

Pasolini, à l'instar de réalisateurs comme Jean Rouch, Chris Marker ou Alain Resnais, est « naturellement » porté vers les

formes de la modernité cinématographique, capables de pratiques autoréflexives. Des formes-mondes comme expressions de la pensée : Godard (1998, p. 97-101), dans ses *Histoire(s) du cinéma*, parle quant à lui d'une « pensée qui forme » et, ensuite, d'une « forme qui pense ». L'opération du réalisateur français est très intéressante pour notre propos : à la fin du chapitre sur le néoréalisme italien (épisode 3A), Godard insère trois visages : celui de Rossellini (accompagné des mots : « la réalité est là, pourquoi la manipuler »), celui de Pasolini (« une pensée qui forme »), puis celui de Piero della Francesca (« une forme qui pense »). Cette confrontation entre les arts suscite des réflexions historiographiques de longue portée concernant la mise en forme du monde à travers la force sublime des images :

[...] comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand puisque tous, de Rossellini à Visconti, d'Antonioni à Fellini, n'enregistraient pas le son avec les images ? Une seule réponse. La langue d'Ovide et de Virgile, de Dante et de Leopardi, était passée dans les images.

Retour à la ville

Revenons à la ville. Avec *Les murs de Sanaa (Le Mura di Sana. Documentario in forma di appello all'UNESCO*, 1970) et *Pasolini et... la forme de la ville (Pasolini e... la forma della città*, Paolo Brunatto, 1974), Pasolini compose un diptyque d'une rare efficacité symbolique concernant les processus de destruction urbaine déclenchés par la course folle de certains pays sur la voie de la « modernité » et du « développement ». En jetant un pont entre l'Italie et le Yémen, renforcé par le remontage du premier film permettant d'accueillir les images du second, l'analyse comparée des villes d'Orte et de Sanaa permet à Pasolini d'associer dans une fresque unique des pertes de références identitaires séculaires : le sentiment de la *civitas*, cristallisé par les murs antiques de l'*urbs*, s'ébrèche en tous points sous les instruments de démolition d'une violente modernité qui, pour d'autres raisons, est ardemment désirée (qu'elle soit capitaliste, communiste ou monarchique). Pasolini explique :

Peut-être s'agit-il d'une déformation professionnelle, mais les problèmes de Sanaa, je les ressentais comme des problèmes personnels. La défiguration moderne qui la contamine comme une lèpre me blessait comme une douleur, une rage, un sentiment d'impuissance et en même temps me suggérait le fébrile désir de faire quelque chose⁸.

Ce film «en forme d'appel à l'UNESCO» est une élégie : *Les murs de Sanaa* sont presque une prière pour que les jeunes peuples du monde prennent conscience de la valeur de leur propre histoire. Voilà pourquoi quatre ans plus tard, pour l'émission de télévision *Io e...*, Pasolini dénonce sans détour les outrages immobiliers infligés à l'ancienne *forma urbis* de la ville tibérine : en s'adressant à Ninetto Davoli, et en même temps au spectateur, il déclare que «la forme de la ville, le profil de la ville, la masse architecturale de la ville est fêlée, abîmée, contaminée par quelque chose d'étranger, qui est cet édifice que l'on voit là, à gauche». Orte aussi, comme la majorité de l'Italie, a détruit une grande partie de sa beauté pour devenir moderne : peu de documentaires existent sur le saccage du *Bel Paese*, sur les banlieues immolées sur l'autel de la toute-puissante rente foncière, sur les responsabilités des nouveaux vandales des villes dénoncés par Cederna dans le texte cité plus haut.

Mais *Pasolini et... la forme de la ville* est important non seulement comme dénonciation des paysages millénaires défigurés, mais aussi pour ses considérations sur l'esthétique et sur l'histoire de l'architecture. Tout d'abord, quand Pasolini marche vers le centre d'Orte, sur une route en pierres désaffectée, en réfléchissant sur le rapport entre grande œuvre d'art et architecture mineure, il dit :

[...] cette petite route, c'est une humble chose, on ne peut même pas la comparer à certaines œuvres d'art magnifiques, à certains auteurs de la tradition italienne. Et pourtant, je pense que cette petite route insignifiante, si humble, est à défendre avec le même acharnement, avec la même volonté, avec la même rigueur que l'œuvre d'art d'un grand auteur.

Ce qui ressort de ces propos, c'est l'importance de la défense de la ville entière, même dans ses aspects les plus ordinaires et les moins monumentaux : de la même manière, il fallait défendre la

littérature populaire et la poésie dialectale — je rappelle que Pasolini composa ses premiers poèmes en dialecte frioulan —, tout aussi importantes que l'œuvre de Dante ou de Pétrarque.

Par ailleurs, si la sensibilité esthétique de Pasolini est intransigeante en ce qui concerne les politiques de sauvegarde de l'environnement, sa liberté de pensée est surprenante lorsqu'il parle des politiques culturelles du régime fasciste. À la fin du film, dans les dunes de Sabaudia, il revient sur les enseignements d'une historiographie de l'architecture qui, jusqu'aux années 1970, considérait comme ridicules les villes fondées par le régime, justement parce qu'elles avaient été voulues par le fascisme. Il conclut en affirmant :

[...] à présent, c'est le contraire qui se passe. Le régime est un régime démocratique, mais cette acculturation, cette homologation que le fascisme n'a absolument pas réussi à obtenir, le pouvoir d'aujourd'hui, c'est-à-dire le pouvoir de la société de consommation, en revanche, réussit à l'obtenir parfaitement.

Pasolini, comme il l'avait fait pour les gendarmes, fils de prolétaires, contre les jeunes étudiants aux cheveux longs, issus de la bourgeoisie, semble critiquer les positions classiques de la gauche vis-à-vis du fascisme, avec une liberté herméneutique et une clairvoyance sans égales. Les articles qu'il écrit à ce moment-là pour le *Corriere della Sera* ressurgissent, tout comme ses *Écrits corsaires* et les multiples interventions où il s'oppose au processus de désagrégation des particularités régionales de l'Italie au profit de l'édification d'un Italien moyen incité à consommer. Pour Pasolini (1975, p. 63), le problème italien n'a pas d'« équivalent dans le reste du monde capitaliste » :

Aucun pays n'a possédé comme le nôtre une telle quantité de cultures « particulières et réelles », une telle quantité de « petites parties », une telle quantité de mondes dialectaux : aucun pays, dis-je, dans lequel il y a eu ensuite un aussi renversant « développement ».

Aujourd'hui

Cette « pensée qui forme » entraîne aussi une nouvelle architecture mentale au sein de laquelle s'écroulent peu à peu les

appartenances : désormais, le spectateur citoyen est expédié vers une citoyenneté virtuelle, sans frontières et sans refuges, dans une *civitas* aux murs définitivement abattus (Virilio 1984). Il ne s'agit plus d'histoires conservées par de supposées frontières identitaires, lesquelles sont plutôt recalibrées et échappent aux appartenances purifiées. C'est plutôt un « citoyen du cinématographe » qui se développe, tel que Jean Renoir (cité dans Brunetta 1997, p. 257) l'a bien décrit, un habitant de villes d'images déroulées et mélangées à l'obscurité de la salle. Un cinéma comme un *Grand Tour* visuel qui nous fait habiter toutes les villes de la terre, dans cette « présence de l'absence » que le cinéma, avant les grands moyens de communication, nous a révélée dans son ampleur démesurée. C'est pourquoi aujourd'hui d'autres réflexions s'amorcent, aussi bien esthétiques que politiques. Peut-être que l'imaginaire urbain de Pasolini contenait quelque chose de typique — comme « l'Italie n'est pas un pays mais une émotion » —, un caractère originel, une *Weltanschauung* ensorcelée par les visions précédant le dernier siècle de cinéma : peut-être est-il demeuré conditionné par la « vue à la chaîne », par l'idée d'une ville fermée, orgueilleuse de son identité et souffrant de la perdre ?

Aujourd'hui, quarante ans après sa mort, la désagrégation des villes italiennes, la construction d'« écomonstres », les nombreux ouvrages inachevés définissent beaucoup de paysages contemporains et constituent une sorte de caractère identitaire du paysage urbain. Et la situation est bien plus critique que celle qu'a observée Pasolini dans les années 1960. Je pense que le cinéma, à partir de Pasolini, a aidé l'Italie contemporaine à démolir l'apparat symbolique lié à une supposée unité spirituelle — celle du paysage mythique imaginé par le *Grand Tour* — pour reprendre conscience d'elle-même, dans sa laborieuse tentative de devenir un pays moderne. Le cinéma a montré de plusieurs façons combien cette tentative a été laborieuse, grâce aux films de dénonciation de Francesco Rosi, comme *Main basse sur la ville* (*Le mani sulla città*, 1963), avec les films d'Antonioni ou, plus récemment, à travers le travail de certains documentaristes — Gianfranco Pannone (*Latina/Littoria*, 2001), Giovanni Piperno (*L'esplosione*, 2003), Benoit Felici (*Unfinished Italy*,

2011), Gianfranco Rosi (*Sacro GRA*, 2013), Davide Ferrario (*La zuppa del demonio*, 2014) — dont l'œuvre tente d'illustrer le rapport entre les institutions et les paysages urbains de l'Italie⁹.

Le documentaire de Felici, par exemple, dévoile un certain paysage italien désormais défiguré non seulement par des tours sur la mer, mais aussi par des hôpitaux fantômes, des routes pharaoniques qui ne mènent nulle part, des barrages qui n'ont jamais servi. Et ce ne sont là que certaines des façons dont l'Italie a brûlé ses ressources : des édifices épargnés, construits parfois sous l'égide de stars de l'architecture, mais jamais utilisés. Dans la galerie des monuments du gaspillage, il y a par exemple les installations construites pour les Jeux olympiques de Turin, en 2006, et à présent abandonnées. À La Maddalena, en Sardaigne, on peut visiter ce qui reste des travaux — jamais achevés — qui avaient été entrepris pour accueillir un sommet du G8 et que les contribuables ont payé 327 millions d'euros. Quant aux hôpitaux fantômes, il y en a un à Gerace qui a coûté à l'époque 9,5 milliards de lires et qui, n'ayant jamais été ouvert, est devenu un refuge pour les brebis des bergers. À San Bartolomeo in Galdo, dans le Bénévent, il y a une épave d'hôpital (cinq étages vides), dont la première pierre a été posée en 1958 : vingt millions d'euros plus tard, il n'est toujours pas ouvert, bien que l'on continue à embaucher des internes et des chirurgiens. Mais c'est la Sicile qui détient le record d'ouvrages réalisés et jamais utilisés ; rien qu'à Giarre, il y en a une dizaine : de l'amphithéâtre avec centre plurifonctionnel à la piscine communale qui mesure 49 mètres au lieu des 50 réglementaires, en passant par le terrain de polo désaffecté, cinquante millions sont partis en fumée.

Peut-être est-ce cela que le cinéma récent nous a vraiment enseigné : nous devons commencer à penser le paysage italien comme étant violé, en lambeaux, plein d'architectures inachevées, et, en même temps, nous devons le penser d'une façon différente de celle de Pasolini. Il faut donc aller au-delà de sa pensée, qui exprime le regret d'une forme et d'une identité violées ; dépasser définitivement l'idée de la « vue à la chaîne », l'image d'Orte comme forme parfaite, afin d'accepter l'inachèvement de ce *work in progress* rempli de paysages urbains démembrés. Une

vision tragique, et par certains aspects sublime (là où laideur et beauté se rejoignent dans la mort), que le cinéma contemporain est en train de resémantiser à travers la représentation de l'inachevé et de l'intrus : pour observer cette nouvelle stratigraphie comme les restes archéologiques d'un XX^e siècle terriblement réel, emblématisé par les regards ironiques et cyniques que propose, depuis les années 1990, l'émission *Cinico TV* créée par Daniele Cipri et Franco Maresco pour la RAI 3.

Si Pasolini a été prophétique en nous disant que les formes séculaires de nos paysages vitaux avaient définitivement changé — bien que la rhétorique télévisuelle ou touristique nous offre encore des villes intactes, des prés verts, des sommets enneigés —, il est aussi vrai que le devoir du cinéma n'a jamais été de consoler. Aujourd'hui, le cri de douleur de Pasolini devant les blessures faites aux villes italiennes historiques est encore audible. Nous savons parfaitement que rien ne les ramènera à leur splendeur d'antan, mais nous commençons à accepter d'autres imaginaires, des visions de villes qui ne concernent pas que les merveilleux centres historiques, mais aussi les banlieues, les quartiers inachevés, les monstres des stars de l'architecture invivables pour les gens. Nous devons nous occuper aussi de tout cela, ce qui représente un important défi pour le cinéma italien contemporain.

Università Iuav di Venezia

NOTES

1. Pour une réflexion théorique sur l'« imaginaire urbain », je renvoie à Jacques Le Goff (1978a et 1978b) ; voir aussi Le Goff et Nora 1974.
2. *Vue de Florence « à la chaîne »*, gravure sur bois anonyme d'après la gravure originale de Francesco Rosselli (vers 1470), Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett ; on peut en voir une reproduction à l'adresse https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Rosselli_-_View_of_Florence_with_the_Chain_-_WGA20082.jpg#file.
3. Pour la valeur idéologique des plans concernant la nouvelle maison au Cecafumo, voir Micciché 1999, p. 108-116.
4. Voir aussi l'analyse de Raul Grisolía (2007).
5. Voir le film de Jean-André Fieschi, *Pasolini l'enragé* (1966).
6. *Il pianto della scavatrice*, dans Pasolini 1956, p. 833-849.
7. Sur les documentaires de Pasolini, voir Marianna De Palma (2009).

8. Propos de Pasolini cités dans « Pasolini, la Sicilia e i sud del mondo », sur le site du Centro sperimentale di cinematografia (http://www.fondazionecsc.it/events_detail.jsp?IDAREA=9&ID_EVENT=822>EMPLATE=events.jsp).

9. Pour une réflexion historique sur les rapports entre ville et cinéma documentaire italien, voir Bertozzi 2008, p. 196-200.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bertozzi 2008 : Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venise, Marsilio, 2008.

Brunetta 1997 : Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venise, Marsilio, 1997.

Caminati 2007 : Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milan, Bruno Mondadori, 2007.

Cederna 1956 : Antonio Cederna, « I padroni della città », *Il Mondo*, n° 18, 1956, p. 3.

De Palma 2009 : Marianna De Palma, *Pasolini. Il documentario di poesia*, Alexandrie, Falsopiano, 2009.

Di Biagi 2001 : Paola Di Biagi (dir.), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Rome, Donzelli, 2001.

Erbani 2002 : Francesco Erbani, *Uno strano italiano. Antonio Iannello e lo scempio dell'ambiente*, Bari, Laterza, 2002.

Godard 1998 : Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, t. 3, Paris, Gallimard, 1998.

Grasso 2002 : Aldo Grasso (dir.), *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione (1954-1974)*, Rome, Rai Eri, 2002.

Grisolia 2007 : Raul Grisolia, « Roma : fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini », *Italies*, n° 11, 2007, p. 679-695 (<http://italies.revues.org/942>).

Le Goff 1978a : Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, 1978.

Le Goff 1978b : Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire [1978]*, Bruxelles, Complexe, 1988.

Le Goff et Nora 1974 : Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

Micciché 1999 : Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venise, Marsilio, 1999.

Monteleone 1992 : Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venise, Marsilio, 1992.

Pasolini 1956 : Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* [1956], dans *Tutte le poesie*, vol. I, Milan, Mondadori, 2003, p. 763-867.

Pasolini 1962 : Pier Paolo Pasolini, « *Mamma Roma*, ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva », entretien avec Nino Ferrero, *Filmcritica*, n° 125, 1962, p. 440-450.

Pasolini 1975 : Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milan, Garzanti, 1975.

Virilio 1984 : Paul Virilio, *L'espace critique. Essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

ABSTRACT

A Damaged Cinema: Pasolini and the Myth of the Intact City

Marco Bertozzi

What sort of imaginary urban life does Pasolini outline in his films? What are the forms of the cities pictured in his work, first Rome and then other cities, in the “Third World”? This article attempts to answer these questions by starting from two hypotheses: first, that Pasolini approached depiction of the city with the intact *urbs* in mind, whose pure and almost mythical identity was still maintained within its ancient walls (like the lock which ensures the inviolability of the image of the city in the famous *View of Florence “with the Chain”*); and second, that he saw any attempt to open this kind of city up to contemporary life as a deep wound. This led him to take up the defence of the entire city, even its most ordinary and least monumental aspects, in the same way that he championed popular literature and poetry in dialect, which in his eyes were as important as the work of Dante or Petrarch.

« Seuls les marxistes aiment le passé » : le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *appunti*

Luca Caminati

RÉSUMÉ

Pasolini conçoit en 1968 un projet de film intitulé *Notes pour un poème sur le tiers-monde* (*Appunti per un poema sul Terzo Mondo*), constitué d'une série de courts et de moyens métrages en forme de « notes » mêlant fiction et documentaire. Comme d'autres expérimentations avant-gardistes de l'époque, le genre des *appunti* que pratique Pasolini se situe à l'intersection de différentes formes filmiques, dont le documentaire ethnographique autoréflexif, le récit de voyage expérimental et l'essai cinématographique. Pour Pasolini, aller tourner dans le tiers-monde représente un moyen d'explorer le projet politique du mouvement des pays non alignés issu de la conférence de Bandung et le désir de l'artiste engagé de trouver dans les luttes de libération un espace de changement politique radical, une révolution *da farsi*. La forme essayiste, ouverte, des *appunti* de Pasolini vise précisément à reproduire dans sa propre structure hybride l'ouverture du mouvement révolutionnaire.

En ce matin du 10 octobre 1970, au Yémen du Nord, Pasolini et son directeur photo Tonino Delli Colli finissaient tout juste de tourner l'épisode « Alibech » de l'adaptation du *Décaméron* (*Il Decameron*, 1971). Après avoir filmé en Campanie, dans le Latium et dans le Trentin, Pasolini avait réussi à convaincre le producteur Franco Rossellini de transporter l'équipe au Yémen pour un seul épisode. Ce dimanche d'octobre, Pasolini ne savait pas encore qu'au moment du montage les images tournées à Sanaa ne trouveraient pas leur place dans la version définitive du film. Il avait cependant compris qu'il était une fois de plus tombé amoureux d'un endroit : lors des

repérages pour le tournage de ses films, Pasolini a en effet souvent été frappé par la beauté de certains lieux, parfois arides et sans merci, notamment en Afrique et dans le sud de l'Italie, d'autres fois luxuriants et riches, comme dans certaines images qui nous restent du sous-continent indien, de la campagne romaine ou de la Toscane. La première visite de Pasolini au Yémen avec la caméra Arriflex — il y reviendra en 1973 pour tourner des scènes des *Mille et une nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) — ne restera cependant pas dans les mémoires pour le morceau manquant du *Décaméron*, mais pour un court métrage de moins de quatorze minutes intitulé *Les murs de Sanaa* (*Le mura di Sana. Documentario in forma di appello all'UNESCO*, 1971).

Ce « documentaire en forme d'appel à l'UNESCO » constitue un témoignage de ce matin ensoleillé, alors que la joie de filmer et l'action politique, comme souvent chez Pasolini, allaient de pair. La ville de Sanaa est en train de s'effondrer et, tout comme « Prague, Amsterdam, Urbino » (ainsi que le déclare Pasolini en voix *off*), elle doit être sauvée d'elle-même. Les habitants de cette ville ont perpétré des crimes à cause de leur désir désespéré de modernisation. Le documentaire débute par la visite des institutions nationales : le plan d'ensemble, filmé caméra à l'épaule, s'étend brièvement sur le ministère de l'Instruction publique, le palais présidentiel et la banque centrale. Il est difficile de savoir si ces bâtiments, tous délabrés, sont à moitié construits ou déjà en train de s'écrouler. Tout comme au début du moyen métrage réalisé en 1968 pour la télévision, *Notes pour un film sur l'Inde* (*Appunti per un film sull'India*), l'œil de Pasolini s'attarde sur les appareils d'État, comme pour interroger — voire directement défier — ceux qui sont responsables de ce que l'on voit. Ce regard participatif, mais néanmoins ironique, souligne immédiatement la problématique centrale de l'idéologie pasolinienne — au moment même où celle-ci entre en contact avec l'altérité du tiers-monde décolonisé — concernant les effets de la modernité et du progrès technologique sur le monde préindustriel.

La thèse politique au centre du documentaire est claire : aider ces jeunes nations à reconnaître la valeur absolue de leur patrimoine artistique revient en bref à les aider à développer une

conscience historique. La contradiction idéologique inhérente à ce message — le néocapitalisme occidental et l'Est soviétique devraient arrêter le processus de modernisation industrielle afin d'aider le tiers-monde à prendre conscience de son unicité et de son altérité — ne fait pas peur à Pasolini, qui aime à se contredire lui-même, et qui, en ce jour d'octobre, se rend parfaitement compte que la lutte contre la modernité dans laquelle il s'est engagé depuis plusieurs années (depuis son arrivée à Rome vers la fin des années 1950) n'est pas seulement longue et difficile, mais se trouve déjà, sous bien des aspects, perdue. Dans un entretien, Pasolini (2001, p. 3171) déclare :

C'est peut-être par déformation professionnelle, mais je ressentais les problèmes de Sanaa comme les miens propres. La défiguration qui est en train de s'y répandre comme la lèpre m'a rempli de tristesse, de rage, d'un sentiment d'impuissance, mais aussi d'un désir fiévreux de réagir, qui m'a poussé à filmer avant qu'il ne soit trop tard.

Cela devient clair quelques minutes après le début du film, alors que la voix *off* du réalisateur raconte brièvement les dernières années de l'histoire récente du Yémen (la révolution républicaine, l'ouverture à l'industrie chinoise, les débuts de la société de consommation) et conclut en constatant que la vieille ville de Sanaa, « n'ayant jamais subi aucune contamination extérieure, et encore moins par le monde moderne radicalement différent », a conservé sa pureté originelle : « sa beauté a une forme de perfection irréelle, presque excessive et allègre ».

Mais le film change brusquement de décor, sa méthode d'« ethnographie comparative » nous montrant tout à coup la réalité italienne : nous avons devant nous des images de la petite ville d'Orte, construite au sommet d'une colline dominant la vallée du Tibre. Ces images proviennent d'un autre court métrage, filmé entre deux entretiens à la télévision. Officiellement intitulé *Pasolini e... la forma della città* (*Pasolini et... la forme de la ville*), ce documentaire d'environ quinze minutes (réalisé par Paolo Brunatto à l'automne 1973 et diffusé le 7 février 1974) a été produit par la RAI. Orte y apparaît dans sa perfection médiévale, jusqu'au moment où la caméra glisse vers la gauche, révélant un

bâtiment moderne sur le flanc de la colline. Pasolini explique dans le commentaire :

En ce moment la destruction de l'ancien monde, c'est-à-dire le monde réel, a lieu partout. L'irréalité s'étend à travers la spéculation immobilière du néocapitalisme ; au lieu d'une Italie belle et humaine, même si elle est pauvre, nous faisons maintenant face à quelque chose d'indéfini, et c'est peu de dire que c'est laid.

Le réalisateur Paolo Brunatto suit avec sa caméra la petite leçon d'architecture que le « maître » Pasolini donne aux téléspectateurs. Orte, comme beaucoup de petites villes italiennes pendant la frénésie de spéculation immobilière de ces années-là, a effectivement été défigurée. En déplorant la laideur des nouveaux bâtiments, Pasolini ne défend pas seulement une vision inspirée par l'esthétique et l'humanisme du romantisme tardif. Il réagit aussi en tant qu'adepte du matérialisme historique, terrifié par cette lèpre bien réelle qui s'attaque à la mémoire historique, architecturale et sociale de l'Italie et du monde. Cette modernité, qui pour Pasolini n'est rien d'autre qu'une nouvelle préhistoire, défigure et désintègre l'humanité tout autant que le paysage. L'Italie et le Yémen sont aux yeux de Pasolini unis dans le même destin de modernisation forcée, soumis à un développement insensé et sans logique urbanistique. Comme il l'écrit dans un article intitulé « Développement et progrès » : « Le progrès est [...] une notion idéale (sociale et politique), alors que le développement est un fait pragmatique et économique » (Pasolini 1975, p. 226-227). Le tiers-monde pasolinien va précisément libérer un espace pour la création de nouvelles significations.

Le tiers-monde

En janvier 1961, Pasolini effectua un voyage en Inde en compagnie d'Alberto Moravia et d'Elsa Morante. Ce séjour marqua le début de son engagement pour le tiers-monde, qu'il refusait de façon polémique d'appeler « les pays en développement », à la fois dans l'espoir qu'ils empruntent une autre voie que celle du progrès occidental et pour en faire l'éloge. La relation entre Pasolini et le tiers-monde fut longue et fructueuse, et donna lieu à la réalisation de deux longs métrages — *Edipe Roi* (*Edipo rè*,

1967) et *Les mille et une nuits* — et de quatre moyens ou courts métrages documentaires — *Repérages en Palestine pour « L’Évangile selon saint Matthieu »* (*Sopralluoghi in Palestina per il film « Il Vangelo secondo Matteo », 1963*), *Notes pour un film sur l’Inde*, *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (*Appunti per un’Orestiade africana*, 1969) et *Les murs de Sanaa* —, ainsi qu’à l’écriture d’un scénario jamais tourné, *Le père sauvage* (publié à titre posthume en 1975). À ces œuvres achevées s’ajoute le vaste et ambitieux projet des *Notes pour un poème sur le tiers-monde* (*Appunti per un poema sul Terzo Mondo*), dont devaient faire partie le *Carnet de notes pour une Orestie africaine* et les *Notes pour un film sur l’Inde*.

Pasolini passa une grande partie de sa jeunesse dans le nord-est de l’Italie, plus précisément dans la région du Frioul, dont il choisit le dialecte pour écrire ses premiers poèmes. Après avoir quitté la région pour s’installer à Rome, il déclara, ainsi que le rapporte Tommaso Anzoino (1971, p. 2), que c’était « la découverte de l’ailleurs » (*l’agnizione dell’altrove*) qui l’avait conduit à écrire ses tout premiers romans « réalistes » (*Les ragazzi*, 1955, et *Une vie violente*, 1959). Ce serait ainsi la découverte de l’autre qui l’aurait poussé à sortir de l’Occident et du modèle occidental. Comme tant d’autres artistes engagés de la modernité tardive, Pasolini fut le témoin d’un changement radical : l’autre cessa d’être identifié au prolétariat et à la classe ouvrière pour devenir « l’autre culturel », qu’il soit non occidental ou marginalisé dans la société occidentale pour des raisons sexuelles ou raciales. Comme l’a fait observer Hal Foster (1996, p. 177), ce passage d’un sujet défini en termes de relations économiques à un sujet défini en termes d’identité culturelle est important, dans la mesure où il force l’artiste engagé à franchir les frontières nationales pour explorer de nouvelles formes d’expression et, surtout, à se tourner vers des disciplines comme l’anthropologie, la sociologie et l’ethnographie.

Cet engagement tout particulier pour le tiers-monde, que j’appelle « orientalisme hérétique » (Caminati 2007), alterne avec difficulté entre une vision naïvement orientaliste qui nie sa propre contemporanéité (elle est atemporelle, immuable, figée) et la position marxiste classique sur le potentiel révolutionnaire

des « peuples sous-développés » (théorisée par Lénine et Trotski). Cette position présente les sociétés de type précapitaliste comme devant nécessairement connaître un développement vers le socialisme en passant par le capitalisme, dans une vision du processus révolutionnaire strictement téléologique. Il a donc été facile d'accuser Pasolini — depuis le récit de son premier voyage en Inde, *L'odeur de l'Inde* (*L'odore dell'India*, 1962) — de tomber dans le piège de l'orientalisme, et de lui faire des reproches en vue de plaire aux nouveaux censeurs de l'éthique postcoloniale. Comme l'a souligné Cesare Casarino (2010, p. 680), une simple critique de l'orientalisme de Pasolini est un geste herméneutique insuffisant et inadéquat en soi, puisque Pasolini, comme quelques autres, a vu — à travers l'écran de fumée de l'esprit étroit et ultraconformiste de l'Italie des années 1950 et 1960 — le besoin d'une solution de rechange au modèle néo-capitaliste occidental, la nécessité d'une altérité réelle et profonde, dont il pensait être lui-même sous bien des aspects l'actualisation. Pasolini était un communiste expulsé du Parti, un homosexuel non affilié au mouvement *gay*, un catholique exilé de l'Église et un polémiste s'opposant à la fois à la pensée dominante et aux courants « alternatifs » de la culture italienne.

À la lumière de ce qu'a écrit Edward Saïd (1993, p. 185 et 317) à propos du rôle de Jean Genet dans le mouvement postcolonial naissant, je pense que Pasolini doit être considéré comme l'un des représentants de la « littérature de la décolonisation », aux côtés d'Aimé Césaire, d'Édouard Glissant et de Frantz Fanon. Plus précisément (et ici nous pouvons voir à la fois la force et la faiblesse du tiers-mondisme de Pasolini), je dirais que Pasolini, Genet, Sartre et d'autres marxistes européens ont participé durant les années 1950 et 1960 à l'articulation d'une forme d'universalisme révolutionnaire transnational. Cet élargissement de la lutte du tiers-monde au-delà de la notion d'identité — qui la détache de toute spécificité locale, en particulier d'ordre racial — transposait la conception post-négritude des luttes de libération formulée par Fanon au sein de la gauche antisoviétique naissante, qui a contribué à l'émergence du mouvement de 1968. En défendant le rôle de Pasolini dans le mouvement de décolonisation, j'utilise une lecture de Fanon

avancée par Saïd (1993, p. 12), qui détecte l'influence du Lukács d'*Histoire et conscience de classe* (1923) dans la pensée de Fanon, justifiant ainsi la lecture contemporaine d'un Fanon postcolonial déjà présent dans les écrits de ce dernier.

Fanon a immédiatement suscité l'intérêt des intellectuels de gauche en Italie. Dans un article très perspicace, Neelam Srivastava (2015, p. 310) indique que Fanon s'est très vite taillé une place sur la scène italienne : après une première traduction parue dès 1959, ses autres ouvrages furent rapidement publiés par Einaudi grâce au travail éditorial de Giovanni Pirelli (voir Love 2015). En 1963, le poète et militant marxiste Giovanni Giudici fait paraître dans les *Quaderni piacentini* — une revue de contre-culture dont la ligne éditoriale soutient la lutte anti-impérialiste — un texte phare sur Fanon. Dans cet article, Giudici (1963, p. 149) tente de normaliser Fanon comme faisant partie de la « lutte globale qui est toujours à l'œuvre pour apporter la découverte et la libération de l'homme » ; il rejette le mythe de la négritude, pour ensuite reconnaître la particularité de la violence en Afrique due « au mode de vie tribal ».

Pasolini a bien capté cette ferveur révolutionnaire transnationale dans son poème dédié à Jean-Paul Sartre, *Profezia*, qu'il résume ainsi dans un entretien quelques années plus tard : « Il y a des années de cela, je rêvais de paysans arrivant d'Afrique avec un drapeau de Lénine, emmenant les Calabrais avec eux et marchant vers l'ouest » (Pasolini 1999, p. 1638). Cette position de Pasolini sur la géopolitique a des relents d'hérésie à la fois idéologique et politique, et transforme le message post-négritude de Fanon en un universalisme révolutionnaire transnational. Pasolini décrit ensuite de façon plutôt audacieuse la lutte anticoloniale comme un modèle d'action politique que devraient embrasser les intellectuels italiens rassemblés autour des *Quaderni*, qui étaient alors en train de se séparer du Parti communiste italien et de son allégeance historique à la doctrine soviétique manichéenne du bipolarisme géopolitique. Pasolini cherchait pour sa part l'inspiration dans le mouvement des pays non alignés issu de la conférence de Bandung en 1955, ainsi que dans le mouvement anticolonial en Afrique (Prashad 2007, p. 31-50). Il n'est donc pas surprenant qu'en 1968, dans l'«*Apologia*» de son poème *Il PCI ai giovani*, il

se définisse lui-même comme un « intellectuel fanonien et marcusien » (*intellettualli marcusiani e fanonani, me compreso*) (Pasolini 1999, p. 1450). Se nommer soi-même fanonien était un geste de rébellion politique et rhétorique dans le cercle de la gauche, et revenait à rejoindre les rangs de beaucoup d'autres jeunes turcs de la *sinistra extraparlamentare* (« la gauche extra-parlementaire »), les groupes de la gauche radicale qui s'étaient rassemblés en quelques années autour du mouvement étudiant de 1968 (Srivastava 2015).

Les *appunti*

Pasolini expérimenta pour la première fois le genre des *appunti* lors de son voyage initial en Palestine, en 1964. Afin de mieux comprendre la nature de ces « notes », il est utile d'en définir la pratique comme relevant de l'ethnographie expérimentale. J'emprunte cette expression à Catherine Russell, qui, dans son ouvrage intitulé *Experimental Ethnography*, définit cette recherche hybride comme une incursion méthodologique de l'esthétique dans le champ des représentations culturelles, et comme une collision entre la théorie sociale et l'expérimentation formelle, née du débat encore actuel autour de la « critique de l'authenticité » (Russell 1999, p. xi-xii). Les deux traditions — moderne et moderniste — de l'anthropologie et de l'avant-garde se recoupent souvent dans les œuvres de nombreuses figures du monde artistique, que Russell qualifie d'« artistes-ethnographes » (Russell 1999, p. 7). Dans cette double poétique, les artistes ont pour but de réaliser des films et des vidéos qui prennent pour objet d'étude l'autre culturel (le non-occidental), et de poursuivre d'un point de vue stylistique la tradition expérimentale des films d'avant-garde. Beaucoup de ces cinéastes pénètrent dans le champ des études postcoloniales, dans la mesure où ils utilisent leur pratique expérimentale pour aborder des problèmes liés à une représentation de l'autre fondée sur des stéréotypes. Il est aussi crucial de souligner l'importance de l'expérimentation visuelle chez Pasolini, dont témoigne son style innovateur : la nature hybride de ses *appunti* renvoie à son idée de « cinéma de poésie », celle d'un cinéma libéré de la rigidité descriptive des pratiques filmiques classiques¹.

Pasolini avait un tel intérêt pour cette nouvelle pratique filmique qu'il avait développé en 1968 un projet pour un long métrage qui se serait intitulé *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. Ce film aurait été composé de cinq épisodes formés à partir de séries d'*appunti* à tourner en Inde, en Afrique, dans les pays arabes, en Amérique latine et dans les ghettos noirs des États-Unis. En plus de sa visée pratique (trouver des lieux de tournage), des raisons politiques et idéologiques motivaient ce projet. Comme l'explique Pasolini (cité dans Mancini et Perella 1981, p. 7) :

Le film véhiculera un sentiment révolutionnaire violent et même téméraire, de façon à faire du film lui-même une action révolutionnaire (sans affiliation à aucun parti politique, évidemment, et absolument indépendante) [...] La quantité énorme de matière idéologique, pratique, sociologique et politique qui sert à mettre en forme un tel film empêche objectivement la manipulation inhérente à un film normal. Ce film suivra donc la formule : « un film sur un film qui reste à faire » [...] Chaque épisode sera composé d'une histoire, dont la narration se basera sur un résumé et un compte-rendu des scènes les plus importantes et les plus dramatiques, ainsi que sur des plans préparatoires pour l'histoire elle-même (avec des entretiens, des enquêtes, des documentaires, etc.). Le style du film sera composite, complexe et hybride, mais il sera simplifié par la nudité des problèmes traités et par sa fonction d'intervention révolutionnaire directe.

Toute la poétique de l'ethnographie expérimentale est présente dans ce texte, où l'on trouve non seulement des termes typiques du pastiche pasolinien, tels que « composite », « complexe » et « hybride », mais aussi la valeur politique de l'« intervention révolutionnaire directe », qui serait menée dans le but d'analyser les différentes cultures rencontrées lors du tournage. Le genre des *appunti* montre le besoin qu'a l'intellectuel d'interpréter, de mettre en place et de pratiquer une sémiologie du monde. Il s'agissait pour Pasolini de vérifier la dénaturalisation et l'aliénation socioculturelle produites par le néocapitalisme à l'échelle mondiale, et de trouver des voies de développement différentes.

Le choix des *appunti*, ce genre étrange à la croisée de l'éthique et de l'esthétique, faisait écho aux expérimentations langagières

de l'époque, à ce qu'Umberto Eco (1962) appela dans ces années-là « l'œuvre ouverte » et que Pasolini appela *struttura da farsi* (structure qui reste à faire ou àachever). Les œuvres ouvertes sont, selon Eco (1962, p. 17), celles « que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation ». Comme le souligne Rumble (1999, p. 358), le *da farsi* représente pour Pasolini plus qu'un simple inaccompli : il est associé à la nécessité de créer une œuvre à la structure fluide qui reflète la vision sociopolitique marxiste de la société *da farsi*. Cet aspect est particulièrement utile si l'on pense à la notion marxiste de « praxis » et à son importance en cette période de transition vers la construction d'États démocratiques dans laquelle se trouvaient de nombreux pays d'Afrique des années 1960. Cela évoque aussi ce qu'Eco (1962, p. 25) appelle, en faisant référence au théâtre de Brecht, la « pédagogie révolutionnaire » de l'œuvre ouverte, qu'il explique ainsi :

Il s'agit de l'ambiguïté, très concrète, de l'existence sociale en tant qu'affrontement de problèmes auxquels il convient de trouver une solution. L'œuvre est « ouverte » au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution, mais elle doit naître de la prise de conscience du public. L'« ouverture » devient instrument de pédagogie révolutionnaire.

L'Orestie africaine

Le *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, qui est probablement le film le plus connu et le plus reconnu de la série des *appunti*, est né pendant que Pasolini travaillait sur *Médée* (*Medea*, 1969). Le réalisateur se rend alors en Ouganda et en Tanzanie à la recherche de décors pour un long métrage inspiré d'Eschyle qu'il projette de tourner en Afrique ; il expose ainsi les raisons qui motivent cette nouvelle expérimentation :

Je crois reconnaître des analogies entre la situation de *L'Orestie* et celle de l'Afrique contemporaine [...] Oreste découvre la démocratie comme l'Afrique a découvert la démocratie ces dernières années (Pasolini cité dans Naldini 1989, p. 341).

Bien que le film tel qu'il était planifié dans son entièreté n'ait pas vu le jour, les *sopralluoghi* (« repérages ») ont donné lieu à un

documentaire produit par la RAI. Tourné en 1968 et en 1969, le *Carnet de notes* n'a cependant été présenté au public qu'en septembre 1973, lors de la Mostra de Venise. Il se compose d'éléments rassemblés en trois phases. Dans la première phase, Pasolini et sa petite équipe sont à la recherche de personnages et de lieux pour le film à faire. Dans la seconde, le réalisateur rencontre un groupe d'étudiants africains à l'Université de Rome ; il leur projette des images qu'il a filmées en Afrique et les invite à commenter le projet. Dans la troisième phase, Pasolini tente une expérience et met en scène la tragédie grecque à Rome en utilisant des chanteurs de jazz afro-américains. Cette division tripartite n'est cependant pas du tout rigide : non seulement ces trois phases alternent entre elles et se rapprochent dans une succession qui défie toute chronologie linéaire, mais, en plus, Pasolini ajoute au montage des plans d'archives portant sur des guerres civiles africaines. Il est impossible de mener une analyse complète du film dans le cadre de cet article ; je me concentrerai donc sur deux de ses moments importants, qui constituent un bon exemple du style des *appunti* de Pasolini : l'articulation dialectique des deux premières séquences du film et, lors de la rencontre avec les étudiants africains, une réflexivité qui rappelle Jean Rouch.

Le premier plan du film en expose le programme stylistique hybride et composite : on y voit, à droite, un livre ouvert sur une traduction italienne de *L'Orestie* d'Eschyle et, à gauche, une carte de l'Afrique. Pendant que le générique défile, le spectateur a quelques secondes pour se demander si le projet est plausible : peut-on concevoir deux textes qui soient aussi différents sur le plan tant culturel qu'idéologique ? D'un côté, la carte représente, comme une métonymie en miniature, le rêve de taxonomie coloniale du cartographe de l'Empire ; de l'autre, le texte grec, renégocié et réintégré dans ce qui semble à présent être un projet plus vaste de compréhension du passé et de l'altérité par le biais du « cinéma de poésie », unit anthropologie et cinéma expérimental. La première image qui suit le générique d'ouverture montre un reflet qu'accompagne immédiatement la narration en voix *off* du réalisateur : « À travers la caméra, je regarde mon propre reflet dans la vitrine d'une boutique d'une ville

africaine. » Cette séquence est symptomatique de la méthode pasolinienne, qui décrit l'autre à travers la participation directe de l'autoréflexivité de l'auteur.

Le spectateur se trouve devant un nouveau type d'image double. Il ne s'agit plus ici, comme dans le cas du livre et de la carte, de la juxtaposition de deux éléments placés l'un à côté de l'autre, mais de la mise en abyme de deux images, dont l'une se trouve à l'intérieur de l'autre. Pasolini utilise la caméra à la fois comme moyen d'acquérir de la connaissance et comme outil de réflexion sur le dispositif. Cela est confirmé par la voix *off* du réalisateur : « Je suis évidemment venu pour filmer, mais pour filmer quoi ? » Le reflet renvoie à une autre problématique fondamentale du film, celle du réalisme et de la *mimésis*. Dans le plan où se reflète l'image du réalisateur, on voit aussi les objets en vente dans la vitrine (vêtements, livres, photos de Mao), ainsi que l'arbre immense qui se dresse de l'autre côté de la rue, juste derrière l'équipe technique. La réalité complexe de l'Afrique émerge de ce simple plan : la politique et la nature, l'économie et l'histoire sont rassemblées dans le même cadre. C'est le même narrateur en voix *off* qui explique la problématique : « J'ai choisi pour *L'Orestie* une nation africaine qui me semblait typique, une nation avec des tendances socialistes, et, comme on peut le voir, sinophile. » Cependant, ce choix du socialisme n'est pas encore définitif et il y a, à côté de cette curiosité pour la Chine, une autre attirance, non moins forte, pour l'Amérique, ou plutôt pour le néocapitalisme. Cet oxymore visuel, souligné par la narration, condense les problèmes liés à la récente décolonisation des pays africains et à la mise en route d'une dialectique politique. L'ancien et le nouveau, l'archaïque et le moderne, la préhistoire et l'histoire contemporaine sont rassemblés au moment même où sont exposés les problèmes sémiotiques et épistémologiques du film, auxquels le reflet, mis en abyme, propose une solution ambiguë. La réponse n'offre pas de dépassement dialectique, mais présente une contradiction que le spectateur doit être capable de soutenir tout le long du film. Pasolini emploie cette esthétique dans la première séquence pour mener une action double : d'un côté, il vise à démasquer le dispositif cinématographique afin de créer une rupture chez le spectateur

(au moyen d'une *Verfremdung* toute brechtienne à laquelle il nous a habitués par le passé) ; d'un autre côté, il cherche à présenter par des images les problèmes culturels et politiques de la nouvelle Afrique des années 1960. Une fois de plus, expérimentation artistique et anthropologie culturelle sont en (dis)harmonie dans le genre des *appunti*. Il ne s'agit pas d'opposer une tendance onirique (le cinéma comme rêve) à une tendance documentaire (le cinéma comme pure «langue écrite de la réalité», ainsi que le définit Pasolini dans un article publié en 1966), mais plutôt de reconnaître le cinéma comme étant absolument transparent tant dans son rapport à la réalité que dans son rapport à la poétique : ni séparé ni parallèle, mais résultant de la même impulsion pédagogique — même si elle est contradictoire. La pédagogie pasolinienne ne verse jamais dans le didactisme ; au contraire, elle est la démonstration d'un processus, celui du *da farsi*. L'autoréflexivité du genre des *appunti*, avec son sens de l'inachevé, illustre bien comment le travail artistique cherche à « renonce[r] à l'autorité », pour reprendre les mots de Jacques Rancière², et en vient à ouvrir l'espace à de nouvelles configurations. Ainsi, ces documentaires ne sont pas des films *sur* (l'Afrique, l'Inde, la Palestine, Sanaa), mais des films *pour* (l'Afrique, etc.). C'est seulement de cette façon que l'« intervention révolutionnaire directe », à laquelle Pasolini donne la première place dans son projet de *Notes pour un poème sur le tiers-monde*, peut transformer la narration coloniale en une expérience ouverte philosophique (celle de la découverte de l'autre) et linguistique (celle du langage cinématographique).

On peut trouver un autre exemple critique d'autoréflexivité et de fin ouverte dans la construction idéologique du *Carnet de notes* au commencement de la deuxième des trois parties qui le composent (environ 17 minutes après le début du film). Cet exemple met directement en crise la structure même de l'œuvre : dans une salle de classe de l'Université de Rome, Pasolini discute de son projet avec un groupe d'étudiants africains. Une fois de plus, cette section s'ouvre sur Pasolini lui-même faisant face à la caméra. Après leur avoir montré quelques images (les mêmes que le spectateur a vues jusqu'à présent?), Pasolini questionne les étudiants. Il leur demande si le film serait plus pertinent s'il se

déroulait dans les années 1960, au début du processus de décolonisation en Afrique, et, surtout, dans quelles parties de l’Afrique le film devrait être tourné. Le groupe de jeunes intellectuels réagit froidement, presque ironiquement, au projet de Pasolini : l’Afrique ne constitue pas une entité culturelle et politique uniforme, et la démocratisation n’a pas nécessairement apporté d’améliorations dans les conditions de vie. Finalement, la rencontre aboutit à un échec cuisant ; et les rares étudiants qui paraissent appuyer le projet semblent agir ainsi davantage par courtoisie envers l’intervieweur que par véritable conviction idéologique. Pourquoi Pasolini a-t-il donc décidé de conserver cet entretien en tant que partie intégrante de son film ? Pourquoi a-t-il choisi d’incorporer dans son œuvre un signe du potentiel échec idéologique et politique de son expérimentation ? Pasolini lui-même offre une réponse possible à cette question quand, face aux critiques pressantes de l’un des étudiants sur le fait que les Européens semblent fascinés par les images d’une Afrique encore tribale, il affirme : « Il ne sert à rien d’avoir peur de la réalité. »

Le choix stylistique de Pasolini — l’utilisation de moments métatfilmiques tels que ce dialogue avec les étudiants — doit sans nul doute être compris comme un mouvement en direction de la nouvelle anthropologie visuelle qui émerge dans les années 1960, en France en particulier, dans le sillage de Jean Rouch. Les expérimentations de Rouch, qui descendent l’anthropologue de son piédestal pour le plonger dans le quotidien, ont été très justement considérées comme une tentative de remettre en question la relation hiérarchique qui sous-tend toute recherche anthropologique (Nichols 2001, p. 89). En plaçant cette scène d’autoréflexivité du *Carnet de notes* au cœur de son film, Pasolini n’affaiblit la validité de son projet qu’en apparence. Au contraire, il intègre ainsi, en les anticipant, les critiques que le film va inéluctablement provoquer. Du point de vue de la narration, le dialogue à la première personne souligne que le réalisateur est parfaitement conscient des limites aussi bien de son rôle d’intellectuel occidental que du dispositif cinématographique. Ne pas « avoir peur de la réalité » peut alors acquérir de multiples significations. Cela peut vouloir dire ne pas avoir peur de montrer ce qui est là, autrement dit ne pas souscrire à la tendance modernisatrice qui représente uniquement

le « progrès » et qui est devenue un écueil dans les conventions des documentaires postcoloniaux, tout comme l'a été le primitivisme dans la représentation occidentale de l'autre. Cela renvoie au rôle de l'intellectuel et à son besoin de formuler thèses et hypothèses, tout en soulignant la fonction pédagogique du cinéma — qui échappe ainsi à un didactisme étroit d'esprit. De plus, comme souvent chez Pasolini, ne pas « avoir peur de la réalité » peut aussi vouloir dire ne pas avoir peur de montrer sa propre position face à la réalité. Bref, les films de Pasolini constituent moins un document qui présente l'autre au public occidental qu'une méditation sur un objet d'étude (l'autre et l'altérité) et sur le dispositif du film. C'est cet élément autoréflexif qui fait des expérimentations du *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, et plus généralement du projet de *Notes pour un poème sur le tiers-monde*, une indispensable contribution au débat sur les usages et les abus du documentaire ethnographique comme document scientifique. Cette contribution anticipe largement sur le documentaire ethnographique autoréflexif tel qu'allait le pratiquer Chris Marker et Trinh Minh-ha dans les années 1970 et 1980, dans la mesure où elle préfigure les questionnements sur la valeur épistémologique des images à l'ère de la télévision mondiale.

Le langage du cinéma

En conclusion, il me semble approprié de replacer les expérimentations des *appunti* dans un contexte linguistique. Pour Pasolini, le cinéma constituait un instrument unique et indispensable pour s'engager dans la lutte du tiers-monde contre le capitalisme, comme le suggère ce passage sur la différence onto-logique entre l'écrit et le visuel dans le contexte postcolonial, rédigé en 1970 et tiré des *Lettres luthériennes* :

Rien n'oblige autant à regarder les choses que de faire un film. Le regard d'un écrivain sur un paysage champêtre ou urbain peut exclure une infinité de choses, en découpant de leur ensemble uniquement celles qui émeuent ou qui sont utiles. Le regard d'un metteur en scène sur le même paysage ne peut pas, à l'inverse, ne pas prendre conscience, en dressant quasiment une liste, de toutes les choses qui s'y trouvent. En effet, alors que chez un écrivain les choses sont destinées à devenir des mots,

« Seuls les marxistes aiment le passé » :
le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *appunti*

c'est-à-dire des symboles, au contraire, dans la manière de s'exprimer qui est celle d'un metteur en scène, les choses restent des choses : les « signes » du système verbal sont donc symboliques et conventionnels, tandis que les « signes » du système cinématographique sont justement les choses elles-mêmes, dans leur matérialité et leur réalité. Elles deviennent, il est vrai, des « signes », mais ce sont les signes, pour ainsi dire vivants, d'elles-mêmes. [...] Si j'étais donc allé au Yémen comme écrivain, j'en serais revenu avec une idée du Yémen totalement différente de celle que j'ai, y étant allé comme metteur en scène. Je ne sais pas laquelle des deux est la plus exacte. Comme écrivain, j'en serais revenu avec l'idée — exaltante et statique — d'un pays figé dans une situation historique médiévale : avec des maisons rouges, hautes et étroites, ornées de frises blanches comme des pièces d'orfèvrerie très ordinaires, entassées au milieu d'un désert d'où montent des vapeurs légères, et si limpide que la cornée en est atteinte, et ça et là des vallons avec des villages qui reprennent exactement les formes architecturales de la ville, au milieu de petits jardins en terrasses, plantés de blé, d'orge, de petites vignes. Comme metteur en scène, j'ai vu au contraire, au milieu de tout cela, la présence « expressive », horrible, de la modernité : une gangrène de poteaux électriques plantés d'une manière chaotique ; des masures de ciment et de tôles bâties en dépit du bon sens là où il y avait autrefois les murs de la ville ; des édifices publics d'un épouvantable style « Art déco » arabisé, etc. Évidemment mon regard a dû se poser aussi sur d'autres choses, plus petites, voire infimes : objets en plastique, boîtes de conserves, chaussures et cotonnades industrielles d'aspect lamentable, poires en conserve (provenant de Chine), transistors. J'ai vu en somme la coexistence de deux mondes sémantiques différents, réunis dans un seul et babaesque système d'expression (Pasolini 1976, p. 47).

Cette citation nous conduit à la vraie rupture que Pasolini a posée comme principe de la représentation de « l'ailleurs » (du non-occidental). D'un côté, nous avons l'écrit et ses capacités descriptives et dénotatives, et, de l'autre, le filmé, avec ses référents visuels qui, selon la sémiotique de Pasolini, échappent au système de signes parce qu'ils sont eux-mêmes des signes. Alors que le mot, qui se trouve dans l'impossibilité de montrer le développement dynamique d'un lieu, fige la représentation « dans une situation historique médiévale » statique, la caméra, que Pasolini conçoit non comme un outil de filtre, mais comme une machine qui représente « toutes les choses » telles

qu'elles sont, « les choses elles-mêmes, dans leur matérialité et leur réalité », pénètre dans l'agitation terrible de l'aliénation moderne. C'est seulement ainsi que la lèpre, le chaos et l'absurdité des déplacements de la modernité se révèlent au réalisateur, puis au spectateur. L'écrivain ne peut voir certains éléments à cause de l'impossibilité où se trouve son langage, contaminé par toutes les traditions inconscientes avec lesquelles il a évolué, de faire sens pleinement. Autrement dit, le langage de l'écrivain agit au niveau symbolique en s'éloignant de son référent par l'usage de son propre instrument; au contraire, l'objectif de la caméra suit le regard du réalisateur lorsqu'il se pose sur tel petit ou grand objet de la scène. Cette différence est de l'ordre de celle qui existe entre la preuve par ouï-dire et la preuve par témoin oculaire. Pour filer la métaphore judiciaire, il devient ainsi impossible de ne pas inculper la terre désolée du tiers-monde, une terre qui a été faite et construite par des intentions, et pour laquelle on doit donc trouver des responsables.

Mais nous devons nous souvenir que la lutte avec la caméra Arriflex à l'épaule est engagée non pas contre les moulins chimériques de la nouveauté, mais plutôt contre ce que Pasolini lui-même appelle l'« irréalité » (*irrealità*). Que voulait-il dire par « irréalité »? Cette notion, qui n'est pas sans rappeler ce que Guy Debord (1972) qualifiait à la même époque de « société du spectacle », désigne le monde des médias audiovisuels à l'heure du néocapitalisme, qui affirme avoir dépassé l'idéologie et qui entraîne le monde rural dans une irréversible « "mutation" anthropologique » (Pasolini 1975, p. 72). L'appel de Pasolini (1972, p. 230) dans *L'expérience hérétique* — « Il faut idéologiser, il faut déontologiser » — est un appel à la lutte contre l'irréalité de la représentation sans profondeur de la société du spectacle alors naissante et agissant directement sur le monde de la réalité, en une inversion intéressante de la relation entre la base et la superstructure dans le marxisme orthodoxe. Au désengagement idéologique à l'égard de la réalité provoqué par les médias, l'urbanisation et la perte des traditions, Pasolini oppose la « réalité », un passé agricole et sous-proléttaire, le sentiment religieux primitif, le tiers-monde — non comme échappatoire mais comme une possible altérité politique —, et aussi le

cinéma comme outil de monstration, et la forme filmique ouverte des *appunti* comme défi politique.

Concordia University

Traduit de l'anglais par Viviane Saglier

NOTES

1. La notion pasolinienne de « cinéma de poésie » est un sujet épineux. La meilleure étude sur la question se trouve dans le chapitre « Theory: Towards a Poetic of Cinema » du livre de Naomi Greene (1990, p. 92-126). Voir aussi Caminati 2007 (p. 31-43).
2. « Un art est émancipé et émancipateur quand il renonce à l'autorité du message imposé, du public ciblé et du mode d'explication du monde univoque, quand il cesse de vouloir nous émanciper » (Rancière 2009, p. 590).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anzoino 1971: Tommaso Anzoino, *Pier Paolo Pasolini* [1971], Florence, La Nuova Italia, 1974.

Caminati 2007: Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milan, Bruno Mondadori, 2007.

Casarino 2010: Cesare Casarino, « The Southern Answer: Pasolini, Universalism, Decolonization », *Critical Inquiry*, vol. 36, n° 4, 2010, p. 673-696.

Debord 1967: Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

Eco 1962: Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* [1962], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965.

Foster 1996: Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996.

Giudici 1963: Giovanni Giudici, « L'uomo dalla rucola » [1963], dans Goffredo Fofi et Vittorio Giacopini (dir.), *Prima e dopo il '68. Antologia dei Quaderni piacentini*, Rome, Minimum Fax, 1998, p. 147-152.

Greene 1990: Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Love 2015: Rachel E. Love, « Anti-Fascism, Anticolonialism and Anti-Self », *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 17, n° 3, 2015, p. 343-359.

Mancini et Perrella 1981: Michele Mancini et Giuseppe Perrella (dir.), *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*, Rome, Theorema, 1981.

Naldini 1989: Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Turin, Einaudi, 1989.

Nichols 2001: Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

Pasolini 1966: Pier Paolo Pasolini, « La langue écrite de la réalité » [1966], dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 167-196.

Pasolini 1972: Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1972.

Pasolini 1975: Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires* [1975], traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 1976.

Pasolini 1976: Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000.

Pasolini 1999: Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999.

Pasolini 2001: Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, Milan, Mondadori, 2001.

Prashad 2007: Vijay Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World*, New York, The New Press, 2007.

Rancière 2009: Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Rumble 1999: Patrick Rumble, « Contamination and Excess: *I racconti di Canterbury* as a “struttura da farsi” », dans Zygmunt G. Barański (dir.), *Pasolini Old and New*, Dublin, Four Courts Press, 1999, p. 345-362.

Russell 1999: Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999.

Saïd 1993: Edward W. Saïd, *Culture and Imperialism* [1993], Londres, Vintage, 1994 (*Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard / Le Monde diplomatique, 2000).

Srivastava 2015: Neelam Srivastava, « Frantz Fanon in Italy: Or, Historicizing Fanon », *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 17, n° 3, 2015, p. 309-328.

ABSTRACT

“Only Marxists Like the Past”: Pier Paolo Pasolini’s Third Worldism in the *Appunti* Genre

Luca Caminati

The unrealized *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* (*Notes Towards a Poem for the Third World*, 1968) was part of Pasolini’s experimental documentary film practice of “notes” (*appunti*), a series of short- and medium-length features mixing both fiction and non-fiction elements. Very much in line with the work of experimental filmmakers of his time, the “notes” genre places itself at the intersection of various cinematic forms: reflexive ethnographic documentary, experimental visual travelogue and the essay film. In Pasolini, travelling to the Third World stands for exploring the political project of the post-Bandung non-aligned movement as well as the political activist’s aspiration to find in Third World struggles a space of radical political change, a revolution *da farsi*. The essayistic, open form on Pasolini’s “notes” aims precisely at reproducing in its own very hybrid status the openness of the revolutionary movement.

Le Pasolini des derniers temps dans le « maintenant » de sa lisibilité

Hervé Joubert-Laurencin

RÉSUMÉ

Salò (Pier Paolo Pasolini, 1975) fait image en même temps qu'il se transforme en histoire, au sens où Walter Benjamin affirme que l'image est « la dialectique à l'arrêt », c'est-à-dire que l'image historique, à un moment où « la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser », atteint le « *maintenant* » de sa lisibilité : elle ne pouvait être comprise plus tôt. L'auteur de cet article considère le « maintenant » de la France dans laquelle il vit comme chargé de violence fasciste jusqu'à en exploser. Il l'expose en une page. Puis il décrit l'usage, par le dernier Pasolini, du concept de « lisibilité », et son courage de chercher à vivre, non pas malgré mais *contre* tout, un moment impossible mais réel. Comme lui, et avec les mots de Romeo Castellucci, il espère, sans catharsis, voir « le tragique se poursui[vre] pour se dissiper ».

Qu'est-ce que le présent : comment rendre « lisible » le « maintenant¹ » ? Politiquement, pour moi Français ayant vécu à Paris les années 2014 et 2015, le « maintenant » correspond à une sourde et entêtante répétition du même instantané. Un entêtement de l'histoire et une concordance des temps qui donne le vertige. En avril 2014, pour présenter une conférence sur le dernier film de Pasolini, qui devait se dérouler à Montréal quinze jours plus tard, c'est-à-dire dans un certain « présent » déterminé, j'avais écrit pour son organisatrice, Julie Paquette, l'argument suivant :

À l'heure même où j'écris les lignes de cet argument sur le dernier Pasolini, les dernières nouvelles politiques de la France sont un cauchemar pour qui pense à gauche, ou est simplement humaniste : l'extrême droite a gagné plusieurs villes moyennes aux dernières élections (il y a quinze jours) ; le président de la

République en a déduit par un raisonnement absurde, puisque sa politique de droite a été désavouée par ses électeurs, qu'il fallait choisir son ministre le plus à droite pour gouverner le pays et l'a nommé immédiatement (il y a une semaine) ; celui-ci, après être apparu dans les journaux les plus stupides avec sa femme et ses nouveaux amis Johnny Halliday et Bernard-Henri Lévy, c'est-à-dire, médiatiquement parlant, après s'être laissé sciemment photographier dans la peau de l'ex-président de droite, d'allure déjà berlusconienne, Nicolas Sarkozy, dont il était pourtant censé être l'inverse politique, a immédiatement augmenté les mesures néolibérales et anti-pauvres de suppression des cotisations sociales (il y a trois jours), puis confirmé le projet chiffré insensé de rigueur budgétaire imposé par le directoire libéral de l'Europe (il y a deux jours) après avoir déclaré, avant les élections, vouloir faire le contraire (il y a trois semaines) ; le syndicat des patrons ose désormais demander l'abrogation légale du salaire minimum (hier) ; enfin, comme le nouveau Premier ministre avait donné le *la*, en tant que chef de la police (il y a quelques mois), du style démagogique autoritaire qui permet de ne pas être accusé légalement de racisme, mais qui vous fait devenir quelqu'un actuellement en France, avec sa dénonciation des «dits Roms» — à savoir des Gitans, des Roms, des Sintés, et de quelques autres communautés qui ont, en Europe, la peau dorée des peuples de l'Inde, celles qui ont été exterminées dans les camps de la mort nazis et parquées bestialement par l'État français avant, pendant et après l'occupation du pays par les Allemands, mais aussi des migrants pauvres habitants des bidonvilles en France, en somme les plus fragiles parmi les fragiles des citoyens européens —, une note interne à la police d'un arrondissement de Paris (aujourd'hui) conseille aux forces de l'ordre, textuellement, «d'évincer les Roms» de la ville propre des riches. Ce qui était déjà présent mais limité à quelque petit maire fascinant se drape désormais dans le drapeau de la République. Ça sent la tragédie. *Salò*, c'est maintenant.

Quinze jours plus tard, je pouvais ajouter oralement en ouverture de la conférence, en guise de nouvel instantané, que «la chasse aux présumés djihadistes français» avait rendu «plus rapides les processus de dénonciation de jeunes soupçonnés de radicalisation par leur famille, ainsi que plus complète la surveillance de réseaux Internet». Que dire de tout ce qui a suivi depuis?! Cela paraît une nouvelle fois hors de proportion, tant la progression dans les mêmes problèmes aura été arithmétique.

Que ces dernières mesures non conformes aux lois et à l'éthique républicaines et démocratiques n'ont servi de rien : elles n'ont pas empêché l'atroce assassinat ciblé et collectif des journalistes de *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015, pas plus que les suivantes mesures, de plus en plus renforcées, n'ont gêné l'inconcevable terreur du 13 novembre 2015 dans plusieurs quartiers de Paris, qui s'est soldée, comme dans un cauchemar, par cent trente morts et quatre cent quatorze blessés. Aujourd'hui, quelques jours avant le 25 décembre 2015, un citoyen français rationnel et ne cédant pas à l'irrationalité de la terreur doit être en droit de demander des comptes à son gouvernement, autoproclamé de gauche, sur la multiplication déraisonnable des atteintes à la *vie démocratique*, qui lui sont données, absurdement, comme des réponses à l'assassinat de la vie démocratique par des groupes nihilistes organisés, aux méthodes dignes du plus archaïque des fascismes. De fait, la réponse principale de l'exécutif français a été la même que celle de George Bush fils après l'attentat du World Trade Center, à savoir porter la guerre (aérienne seulement dans le cas de François Hollande) sur un terrain fort éloigné du sol national, une réponse considérée pourtant depuis longtemps par les mêmes personnes qui l'ont décidée en un demi-jour comme contre-productive. La réponse secondaire, plus logique, a été la déclaration, tout à fait justifiée, de l'état d'urgence sur le sol national, malheureusement accompagnée de déclarations de plusieurs gouvernants flattant l'opinion raciste entretenue par l'extrême droite, et suivie d'une aberrante et choquante proposition de légiférer, dans l'urgence du drame, pour changer la constitution du pays afin d'y inclure le concept d'« état d'exception » qui, jusqu'ici, la niait par principe ! La seule énumération de ces faits abasourdit et fait mesurer le degré d'affolement politique français. Faits totalement liés : un parti d'extrême droite devient un parti de masse et manque de peu de devenir décideur dans quatre conseils régionaux du pays, entités aux pouvoirs et aux budgets décisifs pour la vie quotidienne des habitants ; les hommes politiques de droite et de gauche miment le discours de ce parti, autrefois risible, lorsqu'ils ont besoin de se faire élire ; le Code du travail même est remis en cause après que toutes les lois permettant de

défendre la situation des plus faibles et des simples salariés ont été une à une abrogées ; l’État français, même condamné par ses propres instances, refuse de ramasser les ordures et d’organiser le minimum sanitaire pour les réfugiés et migrants repoussés à Calais par milliers dans un lieu marécageux. On croit rêver, mais on a beau se pincer, le réveil n’est pas permis, car nous vivons ce rêve noir dans notre « maintenant ».

Que dire de plus sur la possibilité de « lire » le dernier Pasolini « maintenant », comme disait Walter Benjamin (1939) en parlant des œuvres de l’esprit qui ne trouvaient leur force propre que longtemps après leur sortie, sinon que je ne parlerai, à partir de maintenant, et après l’évocation de ces « maintenant », fussent-ils en apparence sans relation, que de Pasolini, et seulement d’une des œuvres phares de sa vie jaillissante de 1975, *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), apocalyptique parce que réaliste, et, pour ce faire, de son usage du mot « lisibilité ».

1. Sade, écrivain illisible

La pièce principale qui permet de connaître la position critique de Pasolini sur Sade écrivain et sur *Les cent vingt journées de Sodome ou L’école du libertinage* est la critique d’un livre sur « l’esthétique de l’obscène », recensé dans sa rubrique du *Tempo* le 8 mars 1974².

Le 8 mars 1974 : à savoir un an après le mariage de Ninetto Davoli, l’homme qu’il aimait et qui partageait son quotidien, mariage qui mit fin à l’écriture secrète des 112 sonnets de désespoir amoureux qui lui étaient adressés³, un an avant le début du tournage de *Salò*, deux mois avant la sortie cannoise des *Mille et une nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974). Le moment suicidaire est passé ; depuis février 1973, celui-ci a subrepticement été écrit, filmé, assimilé. Affaibli et suicidaire, Pasolini n’aurait certes pas pu se mesurer à Sade : il put filmer les déprimants et funèbres *Contes de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) et écrire pour lui-même les fulgurants chants disloqués du *Dada du sonnet*. « Au lieu de mourir, j’écris sur vous » est leur mot d’ordre. En 1974, passé de l’autre côté, après la réussite solaire des joyeuses, érotiques, cruelles et réparatrices *Mille et une nuits*,

son désespoir n'est plus « vital », n'est plus la célèbre « vitalité désespérée » des maniéristes noirs qu'il avait choisie comme précepte au début des années 1960, mais s'est mué en un désespoir de survivance et de renaissance printanière, de « futur avril », de « nouvelle jeunesse », autrement dit le désespoir de celui qui a fait l'expérience personnelle de la mort, fût-ce la mort de l'amour. Pasolini se retrouve une nouvelle fois, mais de manière tout à fait neuve, « prêt pour la vie ». C'est sans doute pourquoi, le 8 mars 1974, Pasolini aborde et reconnaît Sade — ce penseur érotique drogué à la liberté, désespérément enfermé une grande partie de sa vie et pourtant fondamentalement *gai* (il suffit de le lire pour le savoir) — avec une forme de joie et une grande force, malgré son apparente souffrance de stylisticien et de « bête de style » devant ce qui lui paraît, à la lecture, une œuvre littérairement incomplie. Cependant, l'acte douloureux, en terrain masochiste, ne signifie pas négation et détestation. Aussi l'éreinement objectif de Sade par Pasolini se révèle-t-il fortement ambivalent.

Une première démonstration de sa belle technique de critique littéraire, à la fois polémique, subjective-instinctive et théoricienne, les trois terriblement imbriquées par des coups de théâtre, consiste à affirmer tout d'abord l'inanité du style de Sade : son *écriture* — c'est ainsi que je traduirais les fréquents recours à l'idée spitzérienne de « la page⁴ », et il faut entendre « écriture » au sens que lui donne le premier Barthes, stylisticien marxisant, dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), l'un des livres préférés de Pasolini — reste référentielle, automatique, dénotative, journalistique en somme, et si l'expressivité est un critère possible en la matière : platement pornographique. Scandale pour les Français ! Mais la démonstration suit : les choix stylistiques de Sade sont l'aridité, la lucidité, l'ironie. Or, si tous les choix se valent, aucun des trois traits ne parvient à « la tension du style », à sa « pureté », car la prise en charge, par le narrateur, du monologue intérieur de ses personnages pensants et parlants est trop rudimentaire pour que ceux-ci n'apparaissent pas comme totalement dissociés des « autres » (leurs victimes). Ils produisent ainsi une ironie « ennuyée », donc ennuyeuse à terme pour le lecteur, et « méprisante » (*sprezzante*) : nous retrouvons

ici la mauvaise face de « l'ombre hautaine (*sdegnosa*) de Sade » évoquée par Pasolini (1976, p. 42) dans la dédicace de son « petit traité pédagogique » *Gennariello*. Un tel trait de décadentisme, s'il n'est pas racheté par un dandysme quel qu'il soit, reste involontaire et détache le lecteur de sa lecture. À la même époque, dans son grand roman nourri de Sade, *Pétrole*, Pasolini (1992, p. 124 et 479) par deux fois, une fois en italien et une fois en français dans le texte, le dit autrement avec les mots de Sade (1799, p. 124) et retourne au divin marquis, comme une lettre à son envoyer, sa propre recommandation à l'écrivain de roman, au narrateur : « le lecteur a droit de se fâcher quand il s'aperçoit que l'on veut trop exiger de lui ». La critique *divisée* de Pasolini intègre cependant tout au long du texte son antithèse, irréductible à toute synthèse réconciliatrice : Sade est potentiellement un grand écrivain, il retrouve la puissance de la *litanie*, qui peut remplacer l'expressivité manquante, et son énorme accumulation de six cents récits gagne la partie, et empêche de le limiter à la pornographie, son art se tenant dans la forme structurelle. Il imite le *Décaméron*, que Pasolini connaît bien puisqu'il l'a adapté au cinéma (*Il Decameron*, 1971), avant deux autres séries de récits à structure arithmétique, *Les contes de Canterbury* et *Les mille et une nuits*, toutes également inspiratrices de Sade, et particulièrement la dernière, mais les *Cent vingt journées* vont plus loin que Boccace en rendant subtile la relation analogique entre le récit-cadre des journées et les récits internes des narratrices. Presque l'égal de Dante par le maniement de la structure du récit à défaut de la page écrite (les rapides blocs narratifs disposés en pyramide sont « de marbre » chez Dante et « de carton-pâte » chez le Français), il sait rester l'humble travailleur d'une forme expressive pamphlétaire d'une grande liberté explosive : le défi lancé au monde avec lucidité. Enfin, Pasolini (1979, p. 183) lui trouve politiquement une place de révolutionnaire dans la Révolution, place à laquelle on peut supposer qu'il se reconnaît lui-même :

[...] ce provocateur merveilleux, à travers la Raison des Lumières, a désacralisé non seulement ce que les Lumières désacralisaient, mais les Lumières elles-mêmes, à travers l'usage aberrant et monstrueux de leur rationalité⁵.

En résumé, il y a deux traits dans le portrait de Sade écrivain des *Cent vingt journées* par Pasolini que l'on peut facilement appliquer à celui-ci et à *Salò*: l'« usage aberrant », beaucoup moins « provocateur » que profondément *profanateur*, des logiques rationnelles politiques éclairées de son époque, qui a pour résultat, en les surchauffant, de les mettre sur le gril, tout en exposant personnellement celui par qui le scandale arrive (de fait: prison et asile pour l'un, harcèlement judiciaire et médiatique, puis assassinat pour l'autre); l'usage méthodique, dans le film, d'une structure de fer, fondée sur l'itération et l'analogie raisonnée — en l'occurrence la structure de *Salò* est à la fois circulaire comme celle de Boccace, enchaînée comme celle des *Mille et une nuits*, carrée comme celle de Sade et pyramidale-ternaire, autrement dit spiralée, comme celle de Dante.

Si l'on en termine maintenant avec Pasolini critique littéraire et qu'on cherche à déduire de son analyse une spécificité de son film, c'est pourtant bien un troisième trait, *opposé* au Sade des *Cent vingt journées*, du moins selon l'analyse de Pasolini, qui caractérise le mieux *Salò*: *l'existence proprement humaine* des personnages.

Autrement dit, l'existence des figures de *Salò* est politique et non « biopolitique », elle n'est pas réduite à leur « vie nue », pourrait-on dire avec un vocabulaire non plus littéraire d'avant Barthes, mais philosophique d'après Foucault. Ainsi Giorgio Agamben (1995, p. 145) fait-il, dans son ouvrage *Homo sacer*, la remarque suivante :

Le pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, que Sade fait lire au libertin Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*, est le premier manifeste biopolitique de la modernité, et sans doute le plus radical. Au moment même où la Révolution fait de la naissance — c'est-à-dire de la vie nue — le fondement de la souveraineté et des droits de l'homme, Sade met en scène (dans toute son œuvre et en particulier dans *Les 120 Journées de Sodome*) le *theatrum politicum* comme théâtre de la vie nue, où, à travers la sexualité, la vie physiologique même des corps se présente comme l'élément politique pur⁶.

La vie nue ne saurait constituer le film. Ses figures sont pleinement humaines à travers : l'expressivité véritable et *de détail*

de l'« aridité-lucidité-ironie » des bourreaux ; l'attachement indéflectible de ceux-ci à leurs victimes dans une relation de réciprocité, fût-elle de part en part théâtrale et fabriquée sur un jeu social d'apparences et de places (mais pas plus que dans la vie de tous les jours : si les quatre scélérats pasoliniens ont lu Klossowski, Nietzsche et quelques autres auteurs pour compliquer l'affaire, comme le dit Pasolini, on pourrait croire qu'ils ont lu aussi, pour renforcer leur lucidité et muscler leur ironie, Erving Goffman) ; la capacité de chaque figure sur l'écran à exister autant que les autres (absence de « figurants » chez Pasolini, comme l'avait souvent noté Jean-Claude Biette, subtilité du *casting*, égalité « républicaine » absolue des corps filmés qui n'a jamais atteint une telle perfection sans doute dans son cinéma, au point qu'aucun des quatre personnages principaux ni aucune narratrice ne peut apparaître comme « premier rôle », et que la victime apparaît d'autant plus à la lumière qu'elle est niée dans la fiction) ; l'ironie passionnée qui mène les bourreaux, hautaine, *dandy*, « *dada* », mais jamais méprisante. En résumé, avec les mots de Pasolini lui-même, on peut dire que ses personnages, sans être aucunement définis par la psychologie, possèdent des « traits psychologiques » qui leur donnent assez d'épaisseur pour les rapprocher des spectateurs :

Il y a en chacun d'entre eux des traits psychologiques assez réels, je crois, mais sans liens, sans continuité. Je me limite à signer des destins plus que des personnages (Pasolini 1975a).

Ceci ne revient pas exactement, comme l'a prétendu Roland Barthes (1976, p. 944), à filmer la lettre de Sade, mais bien à filmer *contre* Sade, et j'ajouterais, en dépit des affirmations de Pasolini, dans son esprit. Cette modification stylistique était indispensable au passage à l'écran, tant il est vrai que « l'apathie » sadienne traduite par un silhouettage inhumain de l'acteur ou du personnage est une fausse route très répandue dans la représentation du sadisme au cinéma. De même que Pasolini avait transformé son style en 1964 avec *L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*) afin d'éviter que la sacralisation des laissés-pour-compte, à l'œuvre dans ses deux premiers films, ne devienne saint-sulpicienne dans une adaptation

biblique, de même il a transformé sa manière en 1975 afin de renforcer de marbre le « carton-pâte » sadien, ou au moins de le pétrifier : il y a loin de l’Orient de pacotille des *Mille et une nuits*, un film délicieusement carton-pâte, à *Salò*, d’une beauté formelle aussi pesante que les énormes colonnes néo-classiques de la façade bolognaise de la villa Aldini qui servent à la scène d’arrivée dans la maison.

Paradoxalement, il résulte de cette radicale transformation de la *vie nue* supposée des victimes du livre en la *vie humaine* de celles du film une terrible intimidation du spectateur, qui a fait de *Salò* un film longtemps irregardable et insoutenable.

Arrivé à cette constatation avec l’aide de l’auteur-réalisateur comme critique littéraire et cinéaste conscient, il est cependant possible de juger, sous toutes réserves, que Pasolini se trompe deux fois : une fois dans sa lecture de Sade et une fois dans la lecture prématurée de son propre film. De Sade, il exagère l’abstraction, faute d’entendre la musique de sa langue. De *Salò*, il sous-estime le rôle hégémonique de l’effet funèbre et glacial.

D’abord, Pasolini a tort de croire que le trait qu’il a introduit dans *Salò* par rejet instinctif de la page écrite de Sade est absent de *L’école du libertinage* (second titre des *Cent vingt journées*, je le rappelle). Certes l’ouvrage est inachevé, et pour cela plus brut et plus visiblement ramassé autour de sa structure qu’à l’habitude, mais dans la partie complète (récits du premier mois), nombreux sont les détails qui permettent, comme dans les autres livres de Sade, de comprendre le système *romanesque* et non pas seulement arithmétique qui fait tourner la grande machine.

Ensuite Pasolini, qui n’a jamais pu constater l’effet de son film sur les salles de cinéma, croit en avoir compensé l’aspect glacial par une touche d’ironie comique et autodestructrice, mais cela n’est pas objectivement avéré. Il affirme, précisément, avoir déployé quatre éléments stylistiques, et c’est le quatrième et dernier qui manque à l’appel : 1) habits et usages de la grande bourgeoisie ; 2) cérémonial glacé, décadent et disciplinaire nazi ; 3) actes sadiques accumulés jusqu’à la limite de l’intolérable ; 4) « [c]orrection ironique de tout cela à travers un humour qui, de temps en temps, explose dans les détails d’un comique

sinistre délibéré, en vertu duquel tout vacille brusquement et se présente comme faux et impossible à croire». Pasolini (1975b) parle ensuite d'un dosage entre le sérieux et l'impossibilité du sérieux, pour revendiquer une oscillation entre deux divinités antiques sous les signes desquelles *Salò* aurait dû idéalement se placer: un Thanatos sanguinolent et une Baubô *cheap* («déesse du rire obscène et libérateur»), d'où, ajoute-t-il, l'idée embrassée un moment d'intituler son film *Dada*.

Or, il est aisé de se rendre compte que le détachement plus ou moins brechtien ici évoqué n'est pas présent dans le *Salò* terminé, encore moins l'humour dadaïste. Pasolini (1975c) abordait précisément ce point avant la fin du tournage de son film, dès le début de son «auto-interview» sur *Salò*:

— Je ne suis content ni de *Porcherie* ni d'*Orgie* [seuls précédents à *Salò* reconnus dans son œuvre, avec *Théorème*]: la distanciation et le détachement ne sont pas faits pour moi, comme du reste la «cruauté». — Et alors *Salò*? — C'est vrai, *Salò* sera un film «cruel», tellement cruel que je suppose que je devrai m'en distancier, faire semblant de ne pas y croire.

La schizophrénie, ou du moins la coquetterie du paradoxe dans cet échange avec soi-même («auto-interview»: Pasolini avait écrit les questions et les réponses) indique ici, me semble-t-il, un trait de retournement typiquement pasolinien: *il faut se distancier de la distanciation*, lorsqu'on la met en œuvre. La Politique et la Négation, oui: leur rire, non. Aucune scène ne décharge sa tension ni ne s'inverse à l'occasion d'un gag ou d'un effet ridicule dans le film terminé que nous connaissons. On ne peut pas rire de *Salò*. Hélène Surgère, qui fut le témoin privilégié du film — et des idées exprimées par Pasolini pendant le tournage car elle s'entretenait avec lui — et de sa réception dans un pays qui a, dès le début, assuré sa projection publique après l'assassinat de son réalisateur, a porté témoignage à plusieurs reprises du retournement funèbre du film et du caractère inattendu qu'il aurait eu pour son auteur, s'il avait vécu :

On n'a pas assez parlé de cette chose que Pasolini a faite avec *Salò*, qui est le même propos que *Les 120 Journées de Sodome* de Sade. Sade, dans son livre, qui est fastidieux à lire, veut démon-

trer que, par la culture et par les mots, on déprave complètement la population, que la culture est dépravante. Et Pasolini a voulu montrer avec le film qu'aujourd'hui ça n'était plus les mots, c'était l'image. Et j'ai peur qu'il ait terriblement réussi. Cet homme a fait ce film pour apporter quelque chose et quelque chose s'est retourné, quelque chose de terrible. Le film est différent du scénario parce qu'il est devenu autre chose : une puissance par elle-même. Et cette puissance est une puissance dangereuse, je crois⁷.

2. *Salò, film « lisible⁸ »*

Mais peut-être ne peut-on pas rire de *Salò* parce que l'on ne sait pas encore rire de *Salò*. Et sans doute Pasolini lui-même était-il en mesure de considérer son film comme une « puissance dangereuse ». Le 24 août 1975, pendant son travail de montage, il explique, dans l'entretien déjà cité avec Gian Luigi Rondi :

J'ai fini par accepter l'Italie pour ce qu'elle est devenue. Une immense fosse aux serpents où, à part quelques exceptions et quelques maigres élites, tous les autres sont précisément des serpents impossibles à distinguer les uns des autres, stupides, féroces, sournois, détestables. [...] Il ne reste qu'à s'adapter, mon cher Rondi. Et puisque l'adaptation est une défaite, et que la défaite rend agressif et même un peu cruel, voilà *Salò*, on pourrait même dire *salaud*⁹ (Pasolini 1975b).

Cependant, que peut bien signifier, pour un artiste, créer une œuvre de *salaud*? Pasolini répond : faire un film *lisible*. C'est là, en tout cas, le dernier mot avant « *Salò* » de sa célèbre « Abjuration de la *Trilogie de la vie* », un texte daté du 15 juin 1975 :

Je suis en train de m'adapter à la dégradation et d'accepter l'inacceptable. Je manœuvre pour réorganiser ma vie. Je suis en train d'oublier comment étaient les choses *avant*. Les visages aimés d'hier commencent à jaunir. J'ai devant moi, peu à peu sans plus aucune alternative, le présent. Je réadapte mon engagement à une plus grande *lisibilité* (*Salò*?) (Pasolini 1976, p. 87 ; je retraduis).

Le mot revient dans la préface de Pasolini à sa *Divine mimesis* — vieux projet de poème en prose qu'il modifie et publie en 1975, et qui sort, exactement comme pour *Salò*, quelques jours après sa mort — à propos des vingt-cinq photographies noir et blanc insérées à la fin du volume :

Iconographie jaunie: ces pages veulent avoir la logique, plutôt que d'une illustration, d'une (par ailleurs très *lisible*) « poésie visuelle » (Pasolini 1975d, p. 7 ; je retraduis).

De même, le *Gennariello* déjà évoqué — que Pasolini écrit et publie en épisodes dans un grand quotidien au moment même où il tourne *Salò* — conclut ainsi son chapitre de présentation du projet qu'il met en œuvre :

Certes, il me semble que personne — du moins dans mon monde, le monde de la soi-disant culture — ne soit un tant soit peu en mesure d'apprécier l'idée de rédiger un traité pédagogique pour un enfant. Une terrifiante vulgarité pousse à penser et à accueillir un tel traité comme un bavardage en tous points et totalement « lisible » (Pasolini 1976, p. 42).

Quelques mois auparavant, dans un article sur Giorgio Baffo paru le 1^{er} novembre 1974 dans *Il Tempo*, Pasolini (1979, p. 242-247) avait discuté des « nouveaux termes conventionnels “lisibilité” et “illisibilité” » imaginés par « la nouvelle théorie de la critique », tels qu'on les trouve utilisés à propos de Sade dans un livre de Philippe Sollers (1968, p. 8-9 et 14). À cette occasion, il classe justement le marquis du côté d'une « lisibilité » maladive, « extrême, exagérée ». Le livre de Sollers en question est bien évidemment celui qui est cité dans la bibliographie apparaissant dans le générique de *Salò*¹⁰. Si, avec ce mot de « lisibilité », Pasolini se réfère donc globalement à la « théorie d'ensemble » de *Tel Quel*, il semble pourtant qu'il ait plus particulièrement lu l'ouvrage de Roland Barthes (1970) intitulé *S/Z*.

Cette étude néo-sémiologique universitaire, issue d'un séminaire tenu à l'École pratique des hautes études de 1967 à 1969, analyse ligne à ligne la nouvelle de Balzac intitulée *Sarrasine*. Il semble que la fin de l'« Abjuration » de Pasolini y renvoie avec précision, et le cinéaste italien y prend alors avec ruse *personnellement* la place de l'œuvre « classique », en produisant de fait une lecture du discours implicite, voire inconscient de Barthes sur la question. Je suppose en effet que Pasolini perçoit, sous le masque de l'analyse aux formes très scientifiques de 1970, une déclaration d'amour implicite de Barthes aux auteurs classiques, à la nouvelle de Balzac en particulier, et lit *S/Z*, en 1975,

comme une dénégation de ce « plaisir du texte » revendiqué en 1973 par le théoricien français dans le livre du même nom¹¹. « Lisible » en tant que « texte classique », l'œuvre de Balzac y est tout d'abord attaquée par un terrorisme théorique : les premières pages de *S/Z* expliquent en effet qu'il n'est offert à son lecteur « que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte » (Barthes 1970, p. 10) — ce que fera donc logiquement Barthes en 1976 quand il rejettéra *Salò* dans l'article du *Monde* déjà cité qui, en ce sens et involontairement, répond quand même à la demande masochiste de Pasolini d'être traité comme un classique trop *lisible*. Un peu plus loin, la condamnation « telquelienne » se précise :

En face du texte scriptible [c'est-à-dire moderne] s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible (Barthes 1970, p. 10).

Mais l'œuvre de Balzac est par la suite implicitement rendue « moderne », c'est-à-dire « scriptible » au sens où elle se trouve en effet produite par son lecteur, par l'acte même du séminaire d'étude et par *S/Z* qui, précisément, dans une bonne mesure la récrit en l'étoilant. La conclusion de l'analyse de Barthes semble aller dans le sens de cette interprétation à rebrousse-poil de la sémiologie militante : elle interprète la dernière phrase de la nouvelle comme une « suspension », certes « lisible », mais propre à faire éclater, à l'intérieur de la représentation classique, toute représentation classique :

En somme la nouvelle *représente* (nous sommes dans un art du lisible) un effondrement généralisé des économies [...] en un mot il n'est plus possible de *représenter* (Barthes 1970, p. 221).

La touche finale de Balzac renvoie à un « sens suspendu » déjà longuement retravaillé par l'écriture théorique de Barthes, à partir d'une idée de Brecht. Or, sans vraiment retomber sur du brechtisme, ni même véritablement du barthisme, le *sens suspendu* a migré en plusieurs endroits de l'œuvre de Pasolini dès 1966, et jusque dans le dialogue d'un des personnages de sa pièce de théâtre *Calderón* (1973), Sigismond, qui évoque le style

suspendu (*canone sospeso*) des fins qui ne finissent pas et dit tenir cette idée de son «ami Barthes», rencontré au Japon, preuve que ce dernier est devenu un personnage pasolinien, un partenaire de jeu invisible.

Si l'on prend en compte cette première interlocution invisible avec Barthes qui précède la sortie du film, la mystérieuse scène finale de *Salò*, dont le cinéaste était en train de ciseler la force poétique interruptive en salle de montage: un pas de danse de deux garçons et leur dialogue: «— Comment elle s'appelle ta petite amie? — Marguerite», cette fin fameuse et hermétique tient la place de la phrase *suspensive* de Balzac qui clôt obscurément *Sarrasine*: «Et la marquise resta pensive.» Cette neutralisation momentanée du sens transforme radicalement la fin des *Cent vingt journées criminelles* de Sade, et ouvre *Salò* à une pensivité «balzaciennne».

Les spectateurs de *Salò* ont pu constater, à sa sortie, une autre interpellation de Barthes, «lisible» en un autre sens très simple: au sens où l'on doit la *lire* et non l'entendre ou la voir. Il s'agit de la citation de son livre sur Sade (paru en 1971) dans la «bibliographie essentielle» du générique de début. Lisibilité provocatrice que Barthes ne daigne pas relever après la mort de Pasolini.

Malheureusement, celui-ci n'était plus là pour expliquer et relancer ses questions posées aux intellectuels sadiens français, et aucun d'entre eux, Barthes le premier, n'a été à même, vu les circonstances, de lire alors ni les signes subtils, ni l'énormité de la mise en discussion, par le poète italien, de son Sade. Aucun des beaux esprits en mesure de perpétuer la machine poétique sadienne n'a pu savoir à quel point le film lui était personnellement adressé en tant que Français. Après l'épisode du «Grand Cirque de France», que Pasolini avait dû se résoudre à supprimer pour des raisons stylistiques, dix ans avant, du montage final de sa fable politique *Des oiseaux, petits et gros (Uccellacci e uccellini*, 1966), l'invitation à la lecture de Sade contenue dans *Salò* constitue la seconde occasion manquée dans le rapport du poète à la France.

Les derniers mots de l'«Avant-propos» de *La généalogie de la morale* de Nietzsche (1887, p. 22) — un auteur et un ouvrage

cités par un des personnages de *Salò* —, de leur côté, parlent aussi de « lisibilité ». Non plus concept privatif, celle-ci y représente l'effort du nécessaire déchiffrement d'une écriture difficile parce qu'aphoristique. Les mots peuvent s'appliquer à *Salò* :

Un aphorisme dont la fonte et la frappe sont ce qu'elles doivent être n'est pas encore « déchiffré » parce qu'on l'a lu ; il s'en faut de beaucoup, car l'*interprétation* ne fait alors que commencer et il y a un art de l'interprétation. [...] et c'est pourquoi il s'écoulera encore du temps avant que mes écrits soient « lisibles ».

Pour Pasolini, déclarer *Salò* « lisible » est donc la suite logique de « l'abjuration » des films précédents. *C'est abjurer au présent le film en train de se faire*, seul moyen d'entrer dans l'époque abhorrée en la condamnant sans la refuser ; c'est travailler dans le « maintenant », seule façon de préparer de futurs « maintenant » de la lisibilité, les nôtres, spectateurs futurs et différés de *Salò*.

Salò, aux significations jamais achevées, toujours présentes, correspondrait ainsi — faisant suite à la *Trilogie de la vie* — à cette mystérieuse et paradoxale « quatrième partie de la trilogie » dont Pasolini parle dans son théâtre. Il serait l'équivalent cinématographique connu, mais jamais refermé, du drame satyrique perdu qui devait compléter les tragédies attiques (l'équivalent du *Protée* qui devait faire suite aux trois pièces de *L'Orestie* d'Eschyle), une « comédie » capable de contrebalancer le poids de trois tragédies et avec laquelle, comme le suggère un metteur en scène contemporain usant de la même violence « sans catharsis » que celle du dernier Pasolini, Romeo Castellucci, « le tragique se poursuit pour se dissiper sous forme névrotique dans le rire » (Castellucci 1997, p. 60).

Université Paris Nanterre

NOTES

1. « L'indice [Index] historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité [*Leserbarkeit*] qu'à une époque déterminée. [...] Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissanceabilité [*Erkennbarkeit*] déterminée » (Benjamin 1939,

p. 479) ; nous préférons traduire le mot allemand « Index » par « indice » plutôt que « marque » — merci à Marianne Dautrey pour l'aide linguistique.

2. Texte repris dans Pasolini 1979, p. 181-185.

3. Pour savoir par quels sentiments de désespoir et de rage impuissante est passé Pasolini avant d'imaginer d'adapter Sade, lire Pasolini 2003.

4. Pour se faire une idée du problème « page *vs* structure », voir Pasolini 1966.

5. Je rétablirai « désacralisaient », qui fait l'objet d'un lapsus dans la traduction française.

6. Cette brève scolie, fondée sur une série de paradoxes, n'est pas sans contradictions : pour que la Révolution, et non l'ancien régime aristocratique, fasse « de la naissance le fondement de la souveraineté et des droits », on suppose qu'il faut se référer au premier article de la Déclaration de 1789 : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit », règle que contredisent systématiquement les *Cent vingt journées*.

7. Hélène Surgère, entretien inédit avec Philippe Roger enregistré à Lyon le 12 janvier 1988 (propos confirmés par plusieurs discussions de l'auteur du présent article avec Hélène Surgère).

8. Cette seconde partie développe une analyse amorcée dans mon ouvrage sur *Salò* (voir Joubert-Laurencin 2012) en lui reprenant quelques lignes nécessaires à sa démonstration.

9. « Salaud », le dernier mot de l'article, est en français dans le texte. Dans la mémoire cinéphile, la « fosse aux serpents » (*la fossa dei serpenti*) évoque le film du même nom d'Anatole Litvak (*The Snake Pit*, 1948) et désigne la grande salle d'un asile de fous ; la vue en plongée, depuis un lieu où l'on peut contempler les malades à travers des grilles, sur la fosse qui donne son titre au film peut rappeler le dispositif voyeuriste de la fin de *Salò*.

10. À savoir *L'écriture et l'expérience des limites*. Par ailleurs, interrogé au début de l'année suivante par un journaliste au sujet de son prochain film, Pasolini (1975e) parle des *Cent vingt journées* de Sade comme d'une « espèce de représentation sacrée monstrueuse, à la limite de la lisibilité ».

11. Livre dans lequel Pasolini relève malicieusement un aphorisme — « nous sommes scientifiques par manque de subtilité » (Barthes 1973, p. 257) — qu'il reprend à son compte dans son *Gennariello* : « [...] comme dit Barthes [...] très probablement “nous sommes scientifiques par manque de subtilité”. Je tenterai de ne pas être scientifique, même si je dois admettre que je ne pourrai pas être aussi “subtil” que je le voudrais dans tous les thèmes que je vais traiter » (Pasolini 1976, p. 41 ; je retraduis).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agamben 1995 : Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* [1995], traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997.

Barthes 1953 : Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Barthes 1970 : Roland Barthes, *S/Z* [1970], Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1976.

Barthes 1971 : Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.

Barthes 1973 : Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], dans *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 217-264.

Barthes 1976 : « *Sade-Pasolini* » [1976], dans *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 944-946.

Benjamin 1939: Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages* [1939], traduit de l'allemand sous la direction de Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989.

Castellucci 1997: Romeo Castellucci, « *L'Orestie à travers le miroir* » [1997], dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

Joubert-Laurencin 2012: Hervé Joubert-Laurencin, « *Salò ou les 120 journées de Sodome* » de Pier Paolo Pasolini, Chatou, La Transparence, 2012.

Nietzsche 1887: Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale* [1887], traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1900.

Pasolini 1966: Pier Paolo Pasolini, « La fin de l'avant-garde » [1966], dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 85-107.

Pasolini 1973: Pier Paolo Pasolini, *Calderón* [1973], texte français de Michèle Fabien, Arles, Actes Sud, 1990.

Pasolini 1975a: Pier Paolo Pasolini, « Sul set delle Centoventi giornate della città di Sodoma. Pasolini tra Sade e *Salò* », entretien avec Dario Zanelli, *Il Resto del Carlino*, 12 avril 1975.

Pasolini 1975b: Pier Paolo Pasolini, « Pasolini : l'Italia una fossa dei serpenti », entretien avec Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 24 août 1975 (en version française dans le livret d'accompagnement du DVD de *Salò* édité par Carlotta Films en 2009).

Pasolini 1975c: Pier Paolo Pasolini, « “Autointervista” di Pier Paolo Pasolini per il “Corriere della Sera”. “Il sesso come metafora del potere” », *Corriere della Sera*, 25 mars 1975 (en version française dans le livret d'accompagnement du DVD de *Salò* édité par Carlotta Films en 2009).

Pasolini 1975d: Pier Paolo Pasolini, *La divine mimesis* [1975], traduit de l'italien par Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980.

Pasolini 1975e: Pier Paolo Pasolini, « Poesie, prose e un nuovo film in cantiere. Pasolini ricomincia », propos recueillis par Lorenzo Mondo, *La Stampa*, 10 janvier 1975.

Pasolini 1976: Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000.

Pasolini 1979: Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions* [1979], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages, [1984] 1995.

Pasolini 1992: Pier Paolo Pasolini, *Pétrole* [1992], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, [1995] 2006.

Pasolini 2003: Pier Paolo Pasolini, *Le dada du sonnet* [2003], traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.

Sade 1799: Donatien Alphonse François de Sade, *Idée sur les romans*, dans *Les crimes de l'amour* [1799/an VIII], Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

Sollers 1968: Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* [1968], Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

ABSTRACT

The Last Things Before The Last: Pasolini in the "Now-Time" of His Legibility

Hervé Joubert-Laurencin

Salò (Pier Paolo Pasolini, 1975) created an image at the same time as it became history, in the sense of Walter Benjamin's argument that the image is "dialectics at a standstill." Meaning that the historical image, at a moment when "truth is charged to the bursting point with time," attains the "*now*" of its legibility. It could not be understood earlier. The present author views the "now" of the France in which he lives as charged with fascist violence to the point of exploding. He describes this in one page. He then describes the late Pasolini's use of the concept of "legibility" and his courage in seeking to live out, not despite but *against* everything, an impossible but real moment. Like him, and in the words of Romeo Castellucci, he hopes, without catharsis, to see "the tragic continue to the point of dissipating."

Du développement du capitalisme à l'infini plan-séquence : les quatre « utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

RÉSUMÉ

Cet article analyse le traitement d'un film jamais réalisé de Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*. Il se propose de montrer que les quatre mondes qu'y traversent les deux protagonistes peuvent être compris comme des variations sur la modalité de l'utopie, à savoir l'utopie, la dystopie, l'uchronie et l'atopie ; les trois premiers moments correspondent à la mise en récit de la conscience d'une Europe en voie d'homologation et en butte aux pouvoirs autoritaires et fascistes, alors que le quatrième moment correspond à ce que Pasolini entrevoyait comme une potentialité venue du Sud. Ce parcours doit être considéré comme étant « révolutionnaire », non pas au sens téléologique du terme, mais plutôt au sens du mot latin *revolutio*, qui signifie « retour à l'origine ». Cette lecture de *Porno-Teo-Kolossal* permettra de faire entendre une conception de l'engagement qui serait basée sur un *infini plan-séquence* irréductible à *l'opération du montage-mort*.

Porno-Teo-Kolossal appartient à la tradition des « films qui n'existent pas¹ ». Il s'agit en effet d'un scénario que Pier Paolo Pasolini avait prévu de réaliser après *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) et avant *Saint Paul* (qui n'a jamais été tourné non plus). Bien que le traitement de *Porno-Teo-Kolossal* ait été publié en italien², il restera longtemps inédit en français. En 2013, les *Cahiers du cinéma* publiaient le premier des quatre chapitres, traduit par Hervé Joubert-Laurencin (traduction qui avait été lue intégralement par Jeanne Moreau au festival Premiers Plans d'Angers en 2007, alors qu'on y présentait une rétrospective de la filmographie de Pasolini). Cette publication avait quelque chose d'éminemment

politique puisqu'elle advenait en plein débat sur le mariage pour tous, Pasolini y peignant une ville à la norme homosexuelle où les habitants vivent de manière heureuse et assurent leur reproduction à travers la célébration de la fête civique de la Fécondité. De quoi faire taire les clameurs de la fin de l'espèce humaine comme résultante de la légalisation de l'union entre deux personnes du même sexe.

*Porno-Teo-Kolossal*³, s'il avait existé, se serait inscrit, d'une part, dans la veine des films à gros budget réalisés par Pasolini à l'aube des années 1970 — *Le Décaméron* (*Il Decameron*, 1971), *Les contes de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972), *Les mille et une nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), *Salò ou les 120 journées de Sodome* — et, d'autre part, dans la lignée de ses films mettant en scène le jeune Ninetto Davoli et Totò, duo célèbre porté à l'écran dans *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *La Terre vue de la Lune* (*La Terra vista dalla Luna*, 1967) et *Qu'est-ce que les nuages?* (*Che cosa sono le nuvole?*, 1968). Totò étant décédé, Pasolini avait choisi un autre Napolitain pour le remplacer, en la personne d'Eduardo De Filippo ; ce grand poète, dramaturge, acteur, réalisateur et scénariste aurait tenu le rôle, toujours aux côtés de Ninetto Davoli. Ils auraient formé, tous les deux, un duo mariant l'archaïsme d'un temps bientôt révolu (visible dans les traits de De Filippo) à la jeunesse insouciante (caractéristique du corps et de la démarche de Ninetto).

Le scénario hagiographique de cette œuvre épique s'ouvre par un plan présentant le globe terrestre, non pas un globe artificiel, mais plutôt un globe « tel qu'il apparaît sur les photographies prises par un astronaute depuis un vaisseau spatial », offrant une vue omnisciente produite par la technique qui n'est pas sans rappeler certains plans de *La rage* (*La rabbia*, 1963) ou de *La séquence de la fleur de papier* (*La sequenza del fiore di carta*, 1968). Puis la caméra se rapproche jusqu'à ce que l'on aperçoive le panorama de Naples, vu d'en haut, « avec ses ruelles, ses petites places, ses *bassi* », ses petits logements pauvres, typiquement napolitains et caractéristiques d'une époque appelée à disparaître, tandis qu'une rumeur se fait entendre : le Messie serait né, une annonce qui résonne comme une promesse, celle d'un

monde meilleur qui apporterait « bonheur, ordre, richesse, bonté, fraternité ». On y retrouve Epifanio (interprété par De Filippo) qui aperçoit dans le ciel, la nuit venue, une comète annonçant cette naissance. Epifanio, qui est en fait un roi mage, décidera de partir sur la route de cette comète, nommée « Idéologie », accompagné de son valet, engagé la veille, Nunzio (interprété par Davoli). Les deux héros picaresques (à la manière de don Quichotte et de Sancho Pança, c'est Pasolini qui fait le rapprochement) chemineront à travers quatre villes : Sodome, Gomorrhe, Numance et Ur, qui seront en fait Rome, Milan, Paris et l'Orient, dans ce qui sera « le long voyage de leur vie ». Comme Laura Salvini (2004), je suis d'avis que ce projet de film constitue, aux côtés du scénario *Saint Paul* et du roman *Pétrole*, une sorte de triptyque, et que les trois œuvres ne peuvent être comprises isolément.

Cette manière qu'a Pasolini de juxtaposer différents espaces-temps, on la retrouve aussi dans *Salò*, où l'intrigue du château de Silling (dans la France du début du XVIII^e siècle peinte par le marquis de Sade) est transposée dans la petite ville portuaire qui a connu les derniers moments grotesques du fascisme mussolinien, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. On la retrouve encore dans le scénario *Saint Paul*, où Pasolini (1977, p. 19) transpose les paroles exactes (et inactuelles) de l'Évangile dans le monde contemporain — disons de la France occupée (1940) jusqu'à mai 1968. Dans *Saint Paul*, Rome devient New York, Jérusalem devient Paris, Athènes devient Rome et Antioche devient Londres (*ibid.*, p. 18). *Porno-Teo-Kolossal* fonctionne sur le même mode de l'analogie, mais ici le récit hagiographique sollicité — celui des Rois mages — est plus flou, plus métaphorique, et renvoie à l'idée de quête sur un chemin tracé par une comète⁴. L'histoire est construite selon une contamination croisée de plusieurs genres où se côtoient le roman picaresque, l'épopée biblique, le récit d'aventures, le roman érotique, le drame, le conte, la fable, etc. (Salvini 2004) ; ces genres mariés constituent un *poème* — c'est d'ailleurs ainsi que Pasolini désigne son scénario.

J'avancerai ici qu'il est possible de comprendre les quatre mondes traversés comme des variations sur la modalité de

l’utopie : l’utopie, la dystopie, l’uchronie et l’atopie. Je compléterai cette thèse en ajoutant que les trois premiers moments correspondent à la mise en récit de la conscience de l’Europe — une conscience diffuse dans toute l’œuvre de Pasolini —, une Europe en voie d’homologation et en butte aux pouvoirs autoritaires et fascistes, alors que le quatrième moment correspond à ce que Pasolini entrevoyait comme une potentialité venue du Sud. Ce parcours doit être entendu comme étant « révolutionnaire », non pas au sens téléologique — qui impliquerait l’atteinte d’un idéal obtenu par un changement brusque nécessitant une certaine rupture —, mais plutôt au sens du mot latin *revolutio*, qui signifie « retour », un retour à l’origine — mais une origine troublée. Ce retour n’implique aucune finalité, même la mort n’étant pas perçue comme telle. Cette lecture de *Porno-Teo-Kolossal* me permettra de faire entendre une conception de l’engagement qui serait basée sur un *infini plan-séquence* irréductible à *l’opération du montage-mort* présente dans l’œuvre de Pasolini. Je renvoie ici à cette idée avancée par Pasolini (1967, p. 212), dans « Observations sur le plan-séquence », selon laquelle la mort serait ce qui accomplit un « fulgurant montage de notre vie ». Je chercherai à montrer que, dans *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolini dépasse cette idée de montage-finitude et ouvre davantage vers un *avenir* indéfini.

L’utopie : Sodome-Rome

La première ville que croiseront Epifanio et Nunzio sur leur chemin est Sodome (qui est en fait la Rome des années 1950). Il faut s’imaginer une Rome qui sort tout juste de la guerre, une Rome pleine de promesses. Une Rome où il était encore possible pour Pasolini de penser l’engagement communiste. Une Rome que le poète Pasolini (1972, p. 65), épris de ce que les *borgate* — ces « bourg[s] nu[s] dans le vent », pleins de « vie », « empli[s] d’un chaos encore non prolétaire » qu’il décrit en 1956 dans *Les pleurs de l’excavatrice* — pouvaient offrir comme espérance, avait auparavant dépeinte dans son roman *Les ragazzi* (1965).

Pasolini y « réinvente » le « mythe de Sodome » et fait de cette cité-utopie la ville de la norme homosexuelle. Les deux protagonistes y feront la chaleureuse rencontre d’un Napolitain qui les

informera des us et coutumes de la ville. Dans les quatre cités qu'ils traverseront, les deux *pícaros* feront chaque fois la rencontre d'un Napolitain qui facilitera leur séjour ; ces Napolitains semblent faire écho au précis d'éducation que Pasolini, dans les *Lettres luthériennes*, adresse à un jeune Napolitain nommé Gennariello, d'autant que le second Napolitain qu'ils rencontrent se nomme Gennaro, et que, tout comme le Gennariello des *Lettres luthériennes*, il « rayonne⁵ ». Tout se passe comme si ces Napolitains, placés sur la route des protagonistes, y apparaissent comme des survivances de cette Naples archaïque des débuts, de ce point de départ où tout a commencé, ou presque... Ils sont ces dernières lueurs d'espoir, déposées avec parcimonie sur le chemin des *pícaros*, à l'heure de la disparition des lucioles⁶...

À Sodome, la norme est celle de l'homosexualité. Il y règne un climat de réelle tolérance à l'égard des minorités :

Non seulement des minorités hétérosexuelles, mais aussi des minorités noires, des minorités juives, des minorités tziganes, qui vivent ici dans la liberté la plus absolue, y compris intérieure. [...] À Sodome, [...] tout est fondé sur un sens réel de la démocratie⁷.

Cette Rome des années 1950 rappelle ce que Pasolini disait quand il affirmait qu'il y avait davantage de liberté pour les homosexuels avant la révolution sexuelle qu'après son avènement, la révolution sexuelle ayant engendré un culte de l'hétéronormisme (culte qui transparaît notamment dans ses écrits sur l'avortement⁸). Les hétérosexuels de Sodome habitent le quartier « Borghese » (bourgeoisie) « un quartier isolé ». Dans cette ville — dirigée cette année-là par une femme (le pouvoir y est assuré en alternance, une année par un homosexuel, une année par une lesbienne) — se tient une fois l'an la fête de la Fécondité, ce devoir de citoyen, où tous et toutes vont à l'isoloir, non pour voter, mais pour copuler⁹. Cette fête doit avoir lieu le lendemain de l'arrivée de nos deux voyageurs. Mais, la veille de la célébration, un jeune garçon et une jeune fille transgressent la norme de la cité et ressentent de l'attraction l'un pour l'autre ; c'est là quelque chose de « miraculeux et d'inattendu [...] Mais ils se

font prendre. C'est le scandale, le lynchage. » Les deux jeunes gens devront être punis pour leurs crimes. « Cette punition sera relativement légère [selon les mots de Pasolini], mais en même temps solennelle et exemplaire. » On les convoquera au Stade, afin que sur l'arène ils soient déshabillés et contraints à l'acte sexuel, l'une par trois « chaudes lesbiennes » et l'autre par « trois homosexuels bien membrés ». Le tout, sous le regard d'une foule de quatre-vingt mille spectateurs, en délire devant un « si excitant spectacle ».

De retour à la pension, nommée « Sommeil », où il loge avec Nunzio, Epifanio regarde par la fenêtre et aperçoit quelque chose d'étrange qui semble échapper au climat habituel : une troupe de jeunes garçons en colère désire s'en prendre sexuellement aux jeunes miliciens qu'héberge un dénommé Loth. On sent alors l'utopie vaciller. Le principe d'hospitalité, pourtant si fort à Sodome, rencontre une limite. La cité idéale pâlit, elle sera appelée à périr. À peu près dans les mêmes termes que dans la Genèse, Loth (le neveu d'Abraham) refuse aux jeunes hommes l'accès à ses invités et propose en échange de donner ses trois filles et sa femme aux lesbiennes de la ville¹⁰. La troupe refuse l'échange et pénètre dans la maison de Loth. Des anges condamneront la transgression des lois de l'hospitalité et détruiront la ville par le soufre et le feu, en laissant sains et saufs nos deux protagonistes, Loth, ses filles et sa femme.

Au même moment, la comète se met à bouger. Epifanio, Nunzio, Loth et ses trois filles fuient à toute allure. Dans le train qui les conduit à la prochaine destination se déroule le singulier épisode de l'inceste entre Loth et ses filles (Genèse, xix). Ces dernières font boire du vin à leur père puis s'emparent de lui :

[...] le déboutonnent, le déshabillent, lui touchent le membre, en riant, jusqu'à ce qu'elles réussissent à lui faire avoir une érection. Puis, une à une, pendant que les deux autres le maintiennent en riant, elles lui montent dessus en écartant les jambes, sur la banquette du compartiment.

Dans la Bible, Loth est le seul homme qui reste dans le pays, et les jeunes filles semblent contraintes de passer à l'acte pour assurer leurs descendances (qui seront les Moabites et les Ammonites,

deux grands ennemis d’Israël) ; dans le train, ce n’est pas le cas, mais Pasolini y maintient le récit, comme une manière de rappeler que cela aussi fait partie des *Saintes Écritures*.

La dystopie : Gomorrhe-Milan

L’arrivée à la seconde cité-utopie, nommée « Gomorrhe », est marquée par l’explosion d’une bombe qui renverse le train dans lequel étaient nos passagers. Gomorrhe étant en fait la Milan des années 1970, difficile de ne pas voir là une allusion à l’explosion qui avait fait 16 morts et 88 blessés à la piazza Fontana en 1969 et qui marqua l’entrée de l’Italie dans ses peu glorieuses années de plomb, où se déchaînera (entre autres) l’extrême droite¹¹. Plus de vingt années semblent s’être écoulées entre la Rome des années 1950 et la Milan des années 1970 (entre Sodome et Gomorrhe). Pasolini désigne aussi Gomorrhe comme une cité-utopie, mais il faudrait plutôt parler de dystopie. Si Sodome est la thèse, Gomorrhe en est l’antithèse. Gomorrhe est une ville très moderne, avec ses « usines blanches ». Elle est la ville de la norme hétérosexuelle, une norme violente. L’espérance que pouvait conférer Pasolini à l’engagement n’est désormais plus que l’ombre d’elle-même. En 1970, Pasolini avait déjà abjuré depuis un certain temps ses années d’engagement communiste. « Aucun des problèmes des années cinquante ne m’intéresse plus », écrivait-il en 1964, dans son recueil *Poésie en forme de rose*, accusant les poètes de « rivalise[r] de rationalisme » et la gauche d’avoir « fait du socialisme un catholicisme [...] ennuyeux » (Pasolini 1972, p. 229).

Très tôt, l’on apprend à nos deux voyageurs que :

[...] la chose la plus terrible qui puisse arriver à Gomorrhe est d’être des *pédés*: de s’aimer entre hommes. C’est là une chose que les habitants de Gomorrhe ne tolèrent en aucune manière, comme, du reste, ils ne tolèrent aucune diversité, aucune minorité, aucune exception.

Gomorrhe, c’est l’*exemplum* du nouveau fascisme condamné par Pasolini. Il y règne une « violence néo-capitaliste ». L’atmosphère y est « [a]ngosse, aveuglement, méchanceté, *névrose* » (je souligne). On retrouve à Gomorrhe la même ambiance que celle

qui est décrite entre autres dans le roman *Pétrole*. À plusieurs reprises dans ce *Satiricon* moderne, Pasolini (1992, p. 280, 364 et 384) décrit en effet la névrose (comprise comme absence de médiation et entropie bourgeoise) comme la maladie de son siècle ; de même, dans la partie intitulée « Le Merde : Vision » (*La visione del Merda*) — le Merde étant le personnage archétypique du nouveau fascisme dans le roman (Joubert-Laurencin 2012, p. 44) —, lorsqu'il est question du conformisme envers le modèle hégémonique, on lit que ce désir d'imitation du modèle conduit au « typique “renversement” qu'ont toutes les positions parfaitement conformistes ; à savoir, il devient agressif et violent. La totale adhésion à l'Autorité devient, bref, démonstration de violence envers les minorités qui ne réalisent pas ou n'admettent pas cette adhésion¹². »

Le soir de l'arrivée de nos deux voyageurs à Gomorrhe a lieu la projection en plein air d'un film pornographique — « vulgaire », « obscène » et « outrageant », bref non porno-théologique. Pasolini écrivait d'ailleurs en 1969 :

Les films pornographiques sont esthétiquement mauvais, ou plutôt, atroces. Selon moi, également très ennuyeux [...]. Mais ils ne sont toutefois pas plus esthétiquement mauvais et ennuyeux qu'au moins la moitié de la production commerciale (Pasolini 1987, p. 133).

Comme en parallèle inverse de ce qui a été vécu à Sodome, quelque chose de mystérieux advient, quelque chose qui est évidemment voulu par Dieu, écrit Pasolini, non pas le Dieu du « catholicisme ennuyeux », mais plutôt celui d'une religion archaïque, caractérisée par une adhésion naïve au sacré (sans connotation péjorative) : un ouvrier s'éprend d'un jeune étudiant. Ils seront pris en flagrant délit et leur transgression sera violemment condamnée. Fait intéressant à noter, la scène de leur condamnation est perçue de deux points de vue : elle est d'abord vue par Epifanio et Nunzio (point de vue subjectif, donc), puis objectivée par la télévision qui la retransmet « en direct » ; une manière pour Pasolini de rendre compte de ce qu'il nommait déjà en 1958 le « néo-capitalisme télévisuel ». Dans « Contre la télévision » (rédigé en 1966), il écrivait :

Il émane de la télévision quelque chose d'épouvantable. Quelque chose de pire que la terreur que devait inspirer, en d'autres siècles, la seule idée des tribunaux spéciaux de l'Inquisition (Pasolini 2003, p. 29).

Le jeune garçon sera enterré vivant devant le Dôme tandis que l'ouvrier sera pendu à un hélicoptère. On lui tirera dans la gorge et son sang aspergera la foule en délire, qui recueillera le sang du condamné pour le lécher et s'en barbouiller le visage. Cette scène est un véritable pied de nez à *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini (elle rappelle la scène où une statue du Christ, suspendue à un hélicoptère, passe devant des ruines romaines). Pasolini a collaboré au scénario de *La dolce vita* et, bien qu'il admette que ce film lui plaît, cela ne l'empêche pas d'en parler comme d'un film réactionnaire, et néo-décadent, qui accepte les institutions — « l'État et l'Église » — sans en contester les structures, et où « tout est égalisé et nivelé, par l'infantilisme irrationnel de Fellini d'une part et par son idéologie a-critique d'autre part » (Pasolini 1960, p. 88). Pasolini (*ibid.*, p. 91) reproche à Fellini d'avoir peint la « masse petite-bourgeoise », le monde « arriviste, superstitieux et fasciste » avec « pureté et vitalisme » (même s'il reconnaît que c'est là un tour de force).

Gomorrhe, comme Sodome, est destinée à périr. Dans la Genèse, le Seigneur fait pleuvoir au même moment, sur Sodome et Gomorrhe, du soufre et du feu ; dans le traitement :

[...] ce n'est pourtant pas le feu qui la détruit. C'est la peste. [...] Tous les citoyens développent des symptômes épouvantables : qui vomit ; qui, saisi d'une diarrhée interminable, défèque dans les rues, mourant dans sa propre *merde* (je souligne).

L'étoile se remet en marche et, parallèlement à ce qui se passe dans *Pétrole* — lorsque le Merde meurt, les clochers se transforment en bites et la ville prend la forme d'une immense croix gammée (Pasolini 1992, p. 406) — la prochaine halte de nos deux voyageurs sera une ville encerclée par les nazis.

L'uchronie (?) : Numance-Paris

L'historiographie nous présente Numance comme une ville qui résista durant plus de vingt ans à la conquête romaine.

Du développement du capitalisme à l'infini plan-séquence :
les quatre « utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

Encerclés et sans vivres, les Numantins choisirent d'incendier la ville pour qu'elle ne tombe pas aux mains de l'ennemi et de se suicider¹³. Dans le traitement, Numance est la Paris socialiste et elle est encerclée par l'armée fasciste. Paris (Numance) est donc la cité-utopie du futur — celle d'un socialisme réalisé — entourée de technocrates nazis. Paris semble donc se présenter comme une uchronie. L'uchronie est définie par Charles Renouvier (1876) comme une « esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation [...] tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être ». Au premier regard, cela semble effectivement relever de « l'histoire telle qu'elle aurait pu être ». Mais Numance n'est pas que cela. Numance, c'est aussi l'épisode limite, le « maintenant » au sens où l'entend Hervé Joubert-Laurencin¹⁴. Tout porte à croire que Pasolini n'y voit pas seulement « l'histoire telle qu'elle aurait pu être », mais aussi, peut-être, l'histoire telle qu'elle se fait, presque inévitablement, au vu du développement du capitalisme et de ses effets. Si Sodome est la thèse, et Gomorrhe, l'antithèse, Numance n'est pas pour autant la synthèse, puisque la dimension résolutive n'existe pas chez Pasolini. Celui-ci écrivait d'ailleurs, dans *L'expérience hérétique*:

Thèse ? Antithèse ? Synthèse ? Cela me paraît trop commode. Ma dialectique n'est plus ternaire mais binaire. Il n'y a que des oppositions, inconciliables¹⁵.

En 1975, au moment où il achève de composer *Porno-Teo-Kolossal*, non seulement Pasolini a abjuré ses années d'engagement communiste, mais l'espoir même qu'il avait conféré à la sexualité, telle qu'il l'avait portée à l'écran notamment dans la *Trilogie de la vie*, est lui aussi relégué au passé. Dans son « Abjuration de la *Trilogie de la vie* », il confie :

Les vies sexuelles privées (comme la mienne) ont subi le traumatisme aussi bien de la fausse tolérance que de la dégradation corporelle, et ce qui, dans les fantasmes sexuels, était douleur et joie, est devenu déception suicidaire, inertie informe (Pasolini 1976, p. 82).

En abjurant sa trilogie, Pasolini (*ibid.*, p. 89) affirmait devoir adapter son engagement à « une plus grande lisibilité » et annonçait son

projet *Salò*, où des technocrates nazis feraient vivre les pires supplices à leurs victimes.

Une menace analogue plane sur Numance... Numance, c'est *Salò* en devenir.

Dans la ville, on discute de manière enflammée de la situation fâcheuse dans laquelle se trouvent les habitants de la ville, jusqu'à ce qu'un poète interrompe la foule. Il a une proposition à faire. Il n'y a que deux options, selon lui : le suicide collectif ou la reddition. « Mieux vaut la mort que l'esclavage sous le joug fasciste », s'exclame-t-il ! La proposition sera écrite en bonne et due forme et publiée dans le journal *Le Monde*; elle devra être débattue par tous, en bons démocrates qu'ils sont, et sera soumise à un référendum. Ils devront voter : OUI pour le suicide collectif, NON pour la reddition. La proposition est acceptée et, le lendemain, tous doivent, à la même heure, se donner la mort. Epifanio et Nunzio se réveillent après cet épisode. Les deux protagonistes sortent dans la ville et constatent ce qui vient de se passer :

L'extraordinaire réside surtout dans le fait que les Numantins se sont tués en fixant pour l'éternité l'acte qui fut le plus cher de leur vie. [...] Le long des éventaires des bouquinistes, des amoureux de la littérature sont morts sur les livres qu'ils aimaient le plus. [...] Sur les Champs-Élysées, dans un cinéma « d'art et d'essai », tous les spectateurs se sont tués ensemble pendant qu'ils étaient en train de voir le film de Charlot *Le Dictateur*: sur l'écran, pour l'éternité, on peut voir l'image immobile de Chaplin qui pousse la mappemonde du bout des fesses.

Ce n'est donc pas la peste, le feu, la foudre, bref la colère divine qui a éliminé la population, mais bien un choix rationnel, désiré, voulu, voté démocratiquement ; un suicide obsidional idéologique pour prévenir un génocide pire encore, le génocide technocratique qui aurait été perpétré par le régime nazi. Nos deux voyageurs contemplent ce silence mortel... Jusqu'à ce que... à Saint-Germain-des-Prés, l'on entende le claquement d'une cuillère brassant des glaçons dans un verre de whisky. Le poète est toujours vivant. Celui-là même qui avait eu l'idée du suicide collectif est seul parmi cet amoncellement de morts. La

ville est, comme cela avait été annoncé, envahie par les nazis, et le poète collabore, jusqu'à ce qu'une querelle éclate sur un sujet insignifiant et qu'il soit condamné à mort. Au moment de son exécution, avant d'être fusillé, il lève le poing en l'air et s'écrie : « Vive la révolution ! » La scène rappelle celle du milicien dans *Salò* qui résiste à la loi du château en couchant avec la servante noire (l'actrice qui incarnait aussi la merveilleuse esclave/reine Zoumourroud des *Mille et une nuits*) et qui meurt, lui aussi, criblé de balles, le poing levé.

Ce poète est vraisemblablement nul autre que Jean-Paul Sartre. Pourrait-on y voir un rappel du provocant « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande » de l'intellectuel germanopratin, qui serait tourné en dérision ici par Pasolini ? Le rapport de Pasolini à Sartre est particulier. Tous deux partageaient entre autres cette dimension « espérance » qu'inspirait la révolution des décolonisés, notamment en ce qui concerne l'Algérie. Ajoutons à cela que ce que Valérie Paulus (2004, p. 775) considère comme « l'utopie la plus significative de [l']œuvre littéraire » de Pasolini, *Profezia*, est un poème que Pasolini a dédié à Jean-Paul Sartre, qui lui avait raconté l'histoire d'Ali aux yeux d'azur (*Ali dagli occhi azzurri*, 1965). Pasolini y met en scène le tiers-monde comme modalité d'espérance d'un autre monde possible, possibilité que l'on entend aussi dans le poème « Frammento alla morte » du recueil *La religione del mio tempo* : « Africa ! Unica mia alternativa¹⁶ ! » (Pasolini 1961, p. 1049-1050.) Le nouveau sous-prolétariat venu d'Afrique y représente la seule possibilité de repenser l'émancipation autrement qu'à travers la consécration de la figure de l'ouvrier devenu petit-bourgeois¹⁷. C'est en ces lieux de possibles que semble vouloir se dérouler le dernier épisode de cette œuvre colossale.

L'atopie : Ur

Cette quête de la comète « Idéologie » se terminera dans une ville nommée Ur. Comme si le chemin de la quête du sud au nord, vers les Lumières européennes, bifurquait, soudainement. Jusqu'à maintenant, les deux *pícaros* avaient parcouru une route qui se voulait tracée de Naples à Paris, en passant par Rome et Milan. Ils ont traversé géographiquement, mais aussi temporellement, ce

territoire, passant du paléo (1950) au néo (1970) puis au techno (1975) capitalisme¹⁸. Ce chemin peut être compris, d'une part, comme la métaphore d'une mutation vers l'homologation capitaliste et le génocide culturel (voir Pasolini 1975, p. 260-266). Les deux premiers stades — paléo et néo — avaient déjà été présentés dans le film *Porcherie* (*Porcile*, 1969), où on assistait à l'alliance entre l'ancien et le nouveau pouvoir (voir Paquette 2013). Ces trois stades du *développement* du capitalisme (ces trois premières utopies) paraissent s'enchaîner de manière tragique sans que le cours de l'histoire s'y oppose. Je parle ici de développement et non de progrès ; Pasolini (1975, p. 226-229) prend bien soin de distinguer ces deux termes en précisant que la notion de développement, contrairement à la notion de progrès, ne comporte aucune connotation positive. D'autre part, ce chemin n'est pas sans évoquer une quête, sur la route de la comète, du sud au nord ; mais une quête qui semble vaine, analogue à celle qui conduit aujourd'hui les réfugiés de Lampedusa à la «jungle» de Calais... Si, pour Pasolini, un autre avenir semble encore possible, il devra émerger ailleurs que dans ce développement techno-industriel...

Epifanio et Nunzio arrivent donc à Ur, en Orient. Si Sodome correspond à Rome, Gomorrhe à Milan, et Numance à Paris, la ville d'Ur, quant à elle — bien qu'elle soit située, dans le projet de Pasolini, en Mésopotamie, dans l'actuel Irak —, n'est incarnée par aucune autre ville. Elle est l'Orient conceptuel, l'«Orient imaginaire» (Hentsch 1989), c'est une ville hypothétique, sans lieu précis, *a-topique*. Après quelques péripéties (dont le vol du colis qu'Epifanio transportait avec lui depuis le début pour l'offrir au nouveau Messie), nos deux *pícaros* se trouvent enfin à leur destination finale, c'est-à-dire devant la grotte où est né le Messie :

Un petit Arabe s'approche [...]. Il a un petit paquet rempli de [...] médailles, de souvenirs qu'il vend [...] Epifanio l'interroge. Il parvient à s'assurer auprès du petit Arabe que : oui, le Messie est né, mais que beaucoup de temps a passé, et qu'il est mort aussi, et oublié. Le voyage d'Epifanio a été trop long, il a perdu trop de temps avec toutes les choses qui lui sont arrivées : et il est arrivé en retard, irrémédiablement en retard.

Désespéré, Epifanio pousse un dernier soupir, et meurt.

Il a été mentionné en introduction que le parcours effectué par les deux personnages était «révolutionnaire», non pas au sens télologique, mais plutôt au sens du mot *revolutio*, dont on a vu qu'il signifiait «retour», un retour à l'origine. Cette idée vient contredire la thèse voulant que le scénario de *Porno-Teo-Kolossal* soit entièrement construit selon une structure eschatologique (Salvini 2004). Certains signes permettent de croire que l'arrivée à Ur n'est pas une destination ultime; il s'agit plutôt d'un retour, un retour sur des lieux connus, mais qui ne sont plus tout à fait les mêmes; ces lieux ont changé, comme les protagonistes, marqués qu'ils sont par leur voyage. Plusieurs éléments dans le traitement semblent militer en faveur de cette interprétation.

La première indication apparaît lorsqu'on s'arrête sur la figure de Loth, figure centrale de la première utopie traversée par les *pícaros*. Loth est en quelque sorte celui qui préserve l'éthique de l'hospitalité à Sodome, celui qui refuse de trahir le pacte de tolérance sur lequel s'est construit cette ville. Il est intéressant de noter que Loth est né à Ur en Chaldée (Genèse, xv, 7). Ce retour à Ur, à la fin de la quête, pourrait donc être appréhendé comme un retour sur les lieux qui ont vu naître l'hospitalier personnage, que Derrida (1997, p. 133-137) associe même à la figure radicale de l'hospitalité, au-dessus de toute morale et de toute éthique.

Le second signe de cette *revolutio*, peut-être plus éloquent, renvoie au cadeau transporté par Epifanio et qui sera volé par le guide napolitain qui accompagne les deux voyageurs; il s'agit en fait d'une petite crèche dotée d'un mécanisme qui permet de faire bouger les personnages. Lorsque Maggi (2009) commente cette partie du texte, il souligne avec justesse que cette crèche est la reproduction d'une scène à laquelle a déjà participé Epifanio — les Rois mages y étant représentés en miniature, apportant les offrandes que l'on sait à l'enfant Jésus —, comme si Epifanio se rappelait avec nostalgie, par cet effet de mise en abyme, une époque glorieuse qui ne pourra plus se répéter. Maggi fait une lecture très pessimiste de ce passage. J'aimerais cependant suggérer, comme si je reprenais là où Maggi s'est arrêté, que la crèche est aussi ce qui indique qu'Epifanio est déjà passé par Ur,

comme s'il était parti en exil et revenait sur d'anciens lieux, mais, cette fois, transformé. D'une certaine façon, cette transformation le libère aussi. Je m'explique. Cela a déjà été relevé, mais il convient de le rappeler : dans chaque ville parcourue, les deux voyageurs rencontreront un Napolitain qui leur viendra en aide. Il n'y a pas lieu de croire que ce quatrième Napolitain est, à la différence des trois autres, malveillant. Ce quatrième Napolitain volera la crèche à Epifanio. Cinématographiquement, ce vol justifie l'une des scènes les plus fascinantes du traitement (du moins pour l'imagination), celle de la crèche activée par une manivelle et filmée en gros plan¹⁹. Ce vol peut être compris comme une délivrance. D'ailleurs, Nunzio fait remarquer à Epifanio, après le vol, qu'il n'est pas nécessaire d'offrir quoi que ce soit au Messie. Comme si le Napolitain permettait, par son acte de brigandage, de dématérialiser le rapport au sacré, de décapitaliser ce rapport, de lui redonner sa part archaïque, non monnayable. D'ailleurs, il est intéressant de noter ici que le préfixe *ur* signifie « originaire, primitif, archaïque ».

Mais le retour sur ces lieux ne peut pas non plus être appréhendé comme le retour à un lieu purement archaïque. Ce monde aussi vacille, il est fait de bric et de *brelouques*, mais affirmer que Pasolini cherchait quelque chose de complètement pur au Sud serait une manière de réduire le sens de sa quête. Ne se moquait-il pas lui-même, dans « Que faire du bon sauvage ? » (Pasolini 1983), du paternalisme et de la virilité de l'homme blanc qui réduisait ces lieux à des espaces authentiques et préservés ? Plus près de Léopold Senghor, Pasolini semble avoir conscience que ce qui émerge de nouveau en ces lieux est aussi troublé, puisqu'y cohabitent l'ancien et le moderne. N'est-ce pas là justement le sens des dernières paroles qui résonnent à la fin du *Carnet de notes pour une Orestie africaine (Appunti per un'Orestiade africana, 1973)* ?

Le nouveau monde est instauré. Le pouvoir de décider de son destin [...] est entre les mains du peuple. *Les anciennes divinités primordiales coexistent avec le monde nouveau de la raison et de la liberté.* [...] Une nation nouvelle est née, ses problèmes sont infinis. Mais les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. Et la vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de

continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique, ni délai. Son futur est dans sa fièvre du futur. Et sa fièvre est une grande patience²⁰ (citation extraite de la version DVD éditée par Carlotta Films en 2009 ; je souligne).

Cette idée de la vie lente et de l'absence de résolution invite à retourner à la fin du traitement de *Porno-Teo-Kolossal*, puisque le récit colossal ne s'arrête pas avec la mort d'Epifanio.

L'infini plan-séquence

Du corps éteint d'Epifanio se détache un autre corps (c'est son âme), et Nunzio (qui signifie messager²¹) se révèle être un véritable ange du Seigneur. Les deux hommes (l'âme et l'ange), incroyablement heureux, montent au ciel.

Ils montent, montent, toujours plus haut dans les Cieux... mais rien, rien que du silence et du vide autour d'eux. [...] Le ciel est vide.

Jusqu'à ce que, assis à côté de Nunzio, Epifanio « regarde la Terre avec sympathie », prête l'oreille et entende, en provenance de la Terre, « les bruits de la vie quotidienne — des chansons de pauvres gens, de stupides chansons à la mode, enfin des chants révolutionnaires ». Epifanio se tourne vers Nunzio et lui demande : « Maaaah... et maintenant ? » Et Nunzio de répondre : « La fin n'existe pas. Attendons. Quelque chose finira bien par arriver²². »

Cette fin serait beckettienne, selon Alessia Ricciardi (2011), et les deux personnages prendraient alors conscience de la futilité de leur existence. Pour Maggi (2009), qui va dans le même sens, elle serait le signe de l'attente perpétuelle, dans les limbes, d'une révolution vouée à demeurer une promesse constamment annoncée, mais qui ne se réalisera jamais ; les deux héros seraient condamnés à l'inaction, face au néant de volonté post-mort de Dieu.

Une autre lecture semble possible. La fin du traitement marque elle aussi, à sa manière, une sorte de *revolutio*. On retrouve notamment cette vue du globe qui rappelle celle qui était présente en amont du récit ; comme si, encore une fois, « le long voyage de leur vie » ramenait les protagonistes là où tout

avait commencé. S'ajoute à cela le fait que lorsqu'Epifanio regarde la Terre, c'est avec sympathie et non avec résignation. Qui plus est, cette fin apparaît plutôt comme ouverte, le messager annonçant même que quelque chose finira bien par arriver. La tradition pasolinienne des ouvrages non terminés est notoire. En témoignent les nombreux *appunti*, dont la forme consiste justement à être des *notes pour un film à venir*, ou encore *Pétrole*, qui n'a pas de début et ni de fin, qui est inachevé et inachevable. La crainte de toute dimension résolutive n'est pas une chose exceptionnelle chez Pasolini, elle n'est pas récente non plus. Dans le documentaire *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966), Pasolini affirme qu'il ne peut se définir puisqu'il est infini. Il apparaît fécond ici de considérer la fin de *Porno-Teo-Kolossal* non pas à la lumière du montage-mort qui instaure un principe de finitude, mais plutôt comme un infini plan-séquence qui ouvre à d'autres possibles.

D'ailleurs, il est intéressant de noter que, dans le traitement de *Porno-Teo-Kolossal*, même la mort n'effectue pas le montage, puisque le corps d'Epifanio se détache et que le récit se poursuit... Qui plus est, ce que j'ai omis volontairement de mentionner plus tôt, c'est qu'avant que ne soient prononcées les dernières paroles, par l'ange Nunzio, on apprend que la comète qui guidait nos deux protagonistes « était [en fait] une illusion [qui leur a permis de] connaître la réalité du monde... ». Epifanio affirme :

Comme toutes les Comètes, la Comète que j'ai suivie moi-même était aussi une connerie. Mais sans cette connerie, Terre, je ne t'aurais pas connue...

Les quatre *exempla* qui constituent le film auraient pour fonction critique d'exacerber les contradictions des différentes épopées traversées par Pasolini lui-même au long de sa vie. Les utopies posées sur le chemin des deux *pícaros* ne seraient alors rien d'autre que ce qui était déjà là, sauf qu'ici tout est porté, on l'aura compris, « au paroxysme de la métaphore [...] violence exacerbée, usage exacerbé de la force, férocité exacerbée ».

Cette assertion — « sans cette connerie, Terre, je ne t'aurais pas connue » — n'est pas sans rappeler le ton qu'adopte Pasolini

(1976, p. 81) dans l'« Abjuration de la *Trilogie de la vie* », lorsqu'il écrit :

J'abjure la *Trilogie de la vie*, bien que je ne regrette pas de l'avoir faite. Car je ne peux pas nier la sincérité et la nécessité qui m'ont poussé à représenter les corps et leur symbole principal, le sexe.

Mises côte à côté, ces deux formules viennent faire échec à toute idée de regret. Pasolini abjure, mais ne regrette jamais ce qu'il a fait ; il constate que les choses changent et il adapte son engagement en fonction de la manière dont les choses se transforment ; et cet engagement n'a qu'un but, lui permettre de mieux connaître cette Terre, dans sa complexité. Cette connaissance est sans fin. Ainsi doit-on entendre l'attente des deux protagonistes. Non point comme une infinie apathie, mais plutôt comme un guet, à l'écoute d'un monde qui se transforme. Un monde que Pasolini souhaite ne pas nommer car « il sait qu'il ne sait pas ». Il refuse d'agir en prophète, de se comporter de manière paternaliste en nous indiquant la route à suivre. Il nous veut patients, à l'écoute de ce qui vient...

Il faut, dira-t-on, imaginer que Pasolini laisse, à la fin de *Porno-Teo-Kolossal*, une caméra qui tourne à l'infini, braquée vers le Sud, attentive à ce qui finira bien par arriver.

Pasolini affirmait que *Porno-Teo-Kolossal* serait son dernier film, puisqu'il comptait ensuite mettre fin à sa carrière cinématographique pour se consacrer pleinement au roman qu'il écrivait, *Pétrole* (Salvini 2004). Un des titres envisagés pour ce livre était *Il Cinema*. Si le cinéma s'arrête pour Pasolini avec ce scénario, il est aussi le lieu de la réconciliation entre la poésie et le septième art, le scénario étant présenté, justement, comme un poème... Avec *Porno-Teo-Kolossal*, la parole de Pasolini demeure *inactuelle*. « [Les] problèmes sont infinis. Mais les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. Et la vie est lente. » Aucun scénario, ni aucun assassinat ne pourront y changer quoi que ce soit.

Université Saint-Paul

NOTES

1. Hervé Joubert-Laurencin (2013, p. 90) reprend ici une expression utilisée par André Bazin (1954, p. 31). Tous les extraits du traitement que je présente dans cet article, rédigé en 2015, sont tirés d'une traduction alors inédite de Hervé Joubert-Laurencin, qu'il a eu la gentillesse de me faire parvenir. Cette traduction a depuis été publiée aux éditions Mimésis (voir Pasolini 2016).

2. Hervé Joubert-Laurencin précise, dans le manuscrit déjà cité, que le scénario a été publié initialement dans la revue *Cinecritica* en 1989, puis dans un ouvrage dirigé par Sergio Tofetti (1993), intitulé *La Terra vista dalla Luna. Il cinema di Sergio Citti* (p. 47-84), et enfin, en 2001, dans le tome II du septième volume des œuvres complètes de Pasolini (*Tutte le opere*), publiées sous la direction de Walter Siti aux éditions Mondadori.

3. Armando Maggi (2009, p. 111-114) soutient que l'idée de la porno-théologie vient d'une expression utilisée par Gilles Deleuze (1965) dans un texte sur Klossowski et renvoie à une «pornographie supérieure»; le sens du mot «kolossal» renverrait quant à lui à un art total, supérieur.

4. L'idée de faire un film à partir de ce récit a germé en collaboration avec Sergio Citti en décembre 1966. Mais, comme le mentionne Maggi (2009, p. 109-110), ce scénario initial a peu à voir avec ce que deviendra le projet pasolinien en 1975.

5. Dans *Porno-Teo-Kolossal*: «le petit homme cesse d'un seul coup de parler le faux milanais avec lequel il s'est exprimé jusqu'ici et, *rayonnant*, révèle sa véritable race napolitaine»; dans les *Lettres luthériennes*: «Les "destinés à être morts" [les jeunes fascistes] ne sont certes pas rayonnants de jeunesse: et voilà qu'ils t'apprennent à ne pas rayonner. Mais toi, Gennariello, *rayonne*» (Pasolini 1976, p. 74; je souligne).

6. Voir «L'article des lucioles» dans Pasolini 1975, p. 180-189; la disparition des lucioles est, chez Pasolini, la métaphore de la disparition du sous-prolétariat à l'heure de l'industrialisation massive et accélérée de l'Italie.

7. Comme l'indique lui-même Pasolini en note dans le traitement, l'idéologie de Sodome est tirée en grande partie du *Corps d'amour* de Norman Brown (1966). Maggi (2009, p. 120-123) commente cette filiation en revenant surtout sur le sens de la fraternité chez Brown que l'on retrouve dans le chapitre sur la liberté. L'essai de Brown, qui a inspiré Pasolini, est composé d'un collage de plusieurs extraits commentés de penseurs tels que Locke, Freud, Marx, Aristote, Bachofen, Durkheim, etc., et se veut une manière d'entrer en dialogue avec l'*Éros et civilisation* d'Herbert Marcuse (1955). En intitulant son ouvrage sur Pasolini «The Resurrection of the Body», Maggi fait explicitement référence à Brown, comme s'il souhaitait accentuer cette filiation. Pour une note sur l'alliance entre Marx et Freud chez Pasolini, voir Pasolini 1979, p. 242.

8. Pasolini était contre l'avortement. Cette formule mérite toutefois d'être précisée; par cela, Pasolini affirmait qu'il était contre l'avortement comme méthode de contraception. Il s'en prenait aussi alors et surtout à la valorisation du coït hétérosexuel, qu'il percevait comme étant sous-jacente au débat sur l'avortement, ainsi qu'aux discours sur la libération sexuelle, qui ne concernent que l'émancipation du couple hétérosexuel et supposent une logique conformiste d'une sexualité dite *normale*. Voir «Le coït, l'avortement, la fausse tolérance du pouvoir, le conformisme des progressistes», «Sacer», «Thalassa», «Chiens» et «Cœur» dans Pasolini 1975, p. 143-179.

9. Le film *Pasolini* (2014) d'Abel Ferrara contient certaines scènes de *Porno-Teo-Kolossal*, dans lesquelles Ninetto Davoli interprète le rôle qui devait être joué par Eduardo De Filippo. Dès la 42^e minute du film, on retrouve Epifanio et Nunzio à Naples au moment où est annoncée la naissance du Messie, pendant qu'on entend le chœur Les troubadours du roi Baudoin interpréter le «Gloria» de la *Missa Luba* — que

Pasolini avait utilisé en 1964 dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*). La scène de la fête de la Fécondité y est cependant présentée de manière complètement grossière alors que rien ne laisse présager cela dans le scénario. Sont aussi passés sous silence les épisodes qui suivent : la transgression de la norme, le lynchage, les jeunes miliciens attaquant Loth, la destruction de la ville. Autrement dit, tout y est présenté de manière lisse et infiniment univoque, à l'image du film de Ferrara en somme. Dans le documentaire *La voce di Pasolini* (2005), réalisé par Mario Sesti et Matteo Cerami, des fragments du film jamais réalisé sont insérés grâce à une habile animation qui laisse croire qu'il s'agit presque là de quelque chose qui aurait été voulu par Pasolini.

10. Dans la Bible, Loth offre ses deux filles (il n'offre pas sa femme) au peuple de Sodome (jeunes et vieux) entièrement rassemblé devant chez lui.

11. Maggi (2009, p. 131-132) y voit pour sa part une allusion au «massacre fasciste de Brescia» du 28 mai 1974, dont il est question dans le court texte intitulé «Étude sur la révolution anthropologique en Italie». Dans cet article daté du 10 juin 1974, Pasolini (1975, p. 71) rapproche d'ailleurs le massacre de Milan de celui de Brescia — la signification demeure la même. Pour des raisons chronologiques, je crois plutôt qu'il s'agit ici d'une référence à l'explosion à la piazza Fontana.

12. Pasolini 1992, p. 355. Je pourrais aussi renvoyer aux passages des *Lettres luthériennes* sur la «fausse tolérance» du nouveau pouvoir : voir par exemple Pasolini 1976, p. 32.

13. C'est le suicide «obsidional» que Durkheim (1897, p. 118-119) théorisera bien des années plus tard en tant qu'expression ultime de liberté et d'autonomie émanant d'un consensus social, d'une résolution collective, et non d'une propagation contagieuse.

14. Voir son article dans le présent numéro.

15. Pasolini cité par Hervé Joubert-Laurencin dans Pasolini 2003, p. 9, note 3.

16. *Sono stato razionale e sono stato irrazionale: fino in fondo./E ora ah, il deserto assordato/dal vento, lo stupendo e immondo/sole dell'Africa che illumina il mondo./Africa! Unica mia alternativa...* («J'ai été rationnel et j'ai été/irrationnel : jusqu'au bout./Et maintenant... ah, le désert assourdi/par le vent, le magnifique et immonde/soleil de l'Afrique qui illumine le monde./Afrique! Mon unique/alternative... » Pasolini 1990, p. 328).

17. Pasolini cherchera des signes de cette possibilité notamment au Yémen, près des murs de Sanaa, ou encore en Éthiopie, en Perse, en Inde, au Népal lors du tournage des *Mille et une nuits*.

18. Je m'inspire ici de la lecture que fait Marino Demata (2015) de *Porno-Teo-Kolossal* dans un article mis en ligne le 5 décembre 2015 sur le site du *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-e-eduardo-un-incontro-mancato-per-un-film-solo-sognato>).

19. Cette scène semble d'ailleurs avoir été réalisée dans le film de Sergio Citti, *I magi randagi* (1996).

20. «Il nuovo mondo è instaurato. Il potere di decidere il proprio destino è nelle mani del popolo. *Le antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e della libertà*. Una nuova nazione è nata. I suoi problemi sono infiniti, ma i problemi non si risolvono : si vivono. La vita è lenta : il procedere verso il futuro non ha soluzioni di continuità. Il lavoro di un popolo non conosce né retorica né indugi. Il suo futuro è nella sua ansia di futuro ; e la sua ansia è una grande pazienza. »

21. Je rappelle que c'est Ninetto Davoli qui devait interpréter Nunzio (le messager), ce qui n'est pas sans faire écho à son rôle de messager dans *Théorème* (*Teorema*, 1968) ; voir, à ce sujet, Maggi 2009, p. 126.

22. Cette scène aussi est dans le film de Ferrara, à compter de la 55^e minute, mais je dois admettre que cette séquence est plutôt agréablement réussie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agamben 2008 : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages, 2008.

Bazin 1954 : André Bazin, « Le cinéma et l'exploration » [1954], dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 2002.

Brown 1966 : Norman Brown, *Le corps d'amour* [1966], traduit de l'américain par Roger Dadoun, Paris, Denoël, 1968.

Deleuze 1965 : Gilles Deleuze, « Pierre Klossowski ou les corps-langage », *Critique*, n° 214, 1965, p. 199-219 (repris en appendice de *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 325-350).

Demata 2015 : Marino Demata, « Pasolini e Eduardo per *Porno-Teo-Kolossal*: il film sognato e mai girato », *Diari di Cineclub*, n° 34, 2015, p. 10-11 (<http://www.cineclubromafedic.it/homenews/804-esce-diari-di-cineclub-n-34-dicembre-e-on-line-e-gratuito.html>).

Derrida 1997 : Jacques Derrida, *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

Durkheim 1897 : Émile Durkheim, *Le suicide*, Paris, Félix Alcan, 1897.

Hentsch 1988 : Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988.

Houcke 2009 : Anne-Violaine Houcke, « Pasolini et la poétique du déplacement. Le Carnet de notes pour une Orestie africaine (1968-1969) », *Conserveries mémoriales*, n° 6, 2009 (<https://cm.revues.org/399>).

Joubert-Laurencin 1995 : Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

Joubert-Laurencin 2012 : Hervé Joubert-Laurencin, « *Salò ou les 120 journées de Sodome* » de Pier Paolo Pasolini, Chatou, La transparence, 2012.

Joubert-Laurencin 2013 : Hervé Joubert-Laurencin, « Présentation de *Porno-Teo-Kolossal* », *Cahiers du cinéma*, n° 691, 2013, p. 90-91.

Maggi 2009 : Armando Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

Marcuse 1955 : Herbert Marcuse, *Éros et civilisation. Contribution à Freud* [1955], traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Minuit, 1963.

Paquette 2013 : Julie Paquette, « La question du refus face au pouvoir intégrateur: Pasolini et le poète déterré par les porcs à l'ère du fascisme de la société de consommation », dans *Pour une éc(h)oologie des refus: critique de la culture et culture critique*, Montréal, Groupe de recherche en objectivité(s) sociale(s) / Possibles Éditions, 2013, p. 133-145.

Pasolini 1960 : Pier Paolo Pasolini, « Pour moi, c'est un film catholique (*La dolce vita*) » [1960], dans *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, textes réunis et traduits par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 79-91.

Pasolini 1961 : Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo* [1961], dans *Tutte le poesie*, vol. I, Milan, Mondadori, 2003, p. 889-1078.

Pasolini 1965 : Pier Paolo Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Milan, Garzanti, 1965.

Pasolini 1967 : Pier Paolo Pasolini, « Observations sur le plan-séquence » [1967], dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 208-212.

Pasolini 1972 : Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1953-1964*, Paris, Gallimard, 1972.

Pasolini 1975 : Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires* [1975], traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 1976.

Pasolini 1976 : Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000.

Pasolini 1977: Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul* [1977], traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, Caen, Nous, 2013.

Pasolini 1979: Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions* [1979], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Marseille, Rivages, 1995.

Pasolini 1983: Pier Paolo Pasolini, « Que faire du “bon sauvage” ? », traduit de l'italien par Nunzia Javarone, *Vice Versa*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 1 et 10-11.

Pasolini 1987: Pier Paolo Pasolini, *Écrits sur le cinéma*, textes réunis et traduits de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

Pasolini 1990: Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1943-1970*, traduit de l'italien par Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vegliant, Paris, Gallimard, 1990.

Pasolini 1992: Pier Paolo Pasolini, *Pétrole* [1992], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, [1994] 2006.

Pasolini 2003: Pier Paolo Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, traduit de l'italien par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.

Pasolini 2013: Pier Paolo Pasolini, « Sodome (*Porno-Teo-Kolossal*, chapitre 1) », traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, *Cahiers du cinéma*, n° 691, 2013, p. 92-97.

Pasolini 2016: Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal* suivi de *Le cinéma*, édition établie par Davide Luglio, traductions d'Hervé Joubert-Laurencin et de Davide Luglio, Paris, Éditions Mimésis, coll. « Altera », 2016.

Paulus 2004: Valérie Paulus, « Marxisme, christianisme, humanisme. L'utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 82, n° 3, 2004, p. 775-784.

Renouvier 1876: Charles Renouvier, *Uchronie (L'utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, Bureau de la critique philosophique, 1876.

Ricciardi 2011: Alessia Ricciardi, « Pasolini for the Future », *California Italian Studies*, vol. 2, n° 1, 2011 (<http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>).

Salvini 2004: Laura Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, « Porno-Teo-Kolossal »*, Bologne, Clueb, 2004.

Tofetti 1993: Sergio Tofetti (dir.), *La Terra vista dalla Luna. Il cinema di Sergio Citti*, Turin, Lindau, 1993.

ABSTRACT

From Capitalist Development to the Endless Sequence Shot: The Four “Utopias” of *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

This article analyzes the treatment of a film Pier Paolo Pasolini never made, *Porno-Teo-Kolossal*. It proposes to demonstrate that the four worlds that the two protagonists cross in it can be understood as variations on utopia: utopia, dystopia, uchronia and atopia. The first three correspond to the narrativization of the awareness of a Europe in the process of homologation and

facing authoritarian and fascist powers, while the fourth corresponds to what Pasolini saw as a potentiality coming from the global south. This path should be seen as “revolutionary,” not in a teleological sense but rather in the sense of the Latin word *revolutio*, meaning “return to the start.” This reading of *Porno-Teo-Kolossal* will make it possible to understand a conception of political engagement based on an *endless sequence shot* which is irreducible to the *operation of montage-death*.

Hors dossier / Miscellaneous

Pawns in Their Game: Bob Dylan's Celebrity Persona in *Dont Look Back*

Victor Viser

ABSTRACT

Documentary film craft in the mid-twentieth century, like many other arts at the time, evolved aesthetically around the notions of “truthfulness” and “honesty” in the depiction of their subjects. Simultaneous with these artistic innovations was the ascendency of a commercial popular culture industry that often appropriated aesthetic ideals of authenticity to construct celebrity narratives. This article examines the constructed celebrity persona of Bob Dylan in D.A. Pennebaker’s American *cinéma vérité* production *Dont Look Back*. Utilizing a critical theory approach based on the philosophy and political economy of celebrity aura, it addresses questions of directorial subjectivity, celebrity self-consciousness and the contemporaneous subject/audience interface within a larger discussion of the intentionality of celebrity construction as part and parcel of films and other media dedicated to documenting the rise of pop superstars. While *Dont Look Back* attempts to reify Dylan as a rebellious voice speaking the social concerns of his audience, the film also testifies to the commodification of such stars by a 1960s corporate media machinery whose ultimate intentions were not necessarily so public-spirited.

In Donn Alan Pennebaker’s *Dont Look Back* (1967), the notion of “getting it” and what such subjectivity means is the basis for the exploration of the film’s central figure, Bob Dylan. To Dylan, he and “it” are one and the same, and it is important that his audience, his friends and Pennebaker get him. However, from the opening frame of the film, Dylan—incessantly preoccupied by the desire to be understood—will not make this comprehension a necessarily easy task. Behind his non-diegetic ventriloquism of “Subterranean Homesick Blues,” behind his

equivocal mask, there exists Dylan the musician, messenger and man (Fig. 1). Through the *cinéma vérité* device of signified actuality we are confronted with the historical narrative construction, thus the idealization, of Bob Dylan as *deus rebellis*. Here, mystification of the man (in favour of the myth) and intentionality of documentary style act in tandem not to represent, but to construct a popular culture persona for the audiences that celebrated Dylan's ascending celebrity in the 1960s. Pennebaker sought better ways to sensitively capture Dylan as a celebrity subject, breaking new ground in the open narrative documentary form as a technique for popular culture myth-making. This article examines the constructed celebrity persona of Dylan in *Dont Look Back* via a critical theory approach based on the philosophy and political economy of celebrity aura. As well, questions of directorial subjectivity, celebrity self-consciousness and the contemporaneous subject/audience interface are addressed within a larger discussion of the intentionality of celebrity construction as part and parcel of films dedicated to documenting, and often commodifying, pop culture superstars.



Fig. 1. Dylan advises we watch “it” in opening scene of *Dont Look Back* (1967).

In step with the flourishing American rock music business in the early 1960s, the art of filmmaking was undergoing dynamic changes in technology and style. Where there had once been an immense studio system of feature film production with its formalities of technical and narrative perfection, novel independent and intimate methods of the craft were explored by a new breed of filmmakers. Directors such as Mike Nichols, John Cassavetes and Stanley Kubrick altered traditional ways of composing and editing their non-traditional storylines. At the Actors Studio, Lee Strasberg argued that effective film performers were those who did not act but became their characters.

At the same time, documentary film technique was undergoing radical changes. For example, in 1961 the Canadian documentarians Wolf Koenig and Roman Kroitor co-directed the observational direct cinema film *Lonely Boy*—an award-winning study of the pop singer Paul Anka. As a precursor to rock music documentaries such as *Dont Look Back*, *Lonely Boy* used observational techniques to critique the rock music industry, and Anka’s teen star image constructed by it, through what Grant (2003, p. 48) refers to as the “phenomenon of pop idol-dom.” As well, the late-1950s Canadian documentary television series *Candid Eye*, with its movement away from interview techniques, drew its inspiration from the work of the humanist photographer Henri Cartier-Bresson and his search for the decisive moment in time—a motif certainly not lost on Pennebaker. However, it was with an eye towards the French *cinéma vérité* movement and its seminal work, *Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch and Edgar Morin, 1961), that a small group of Americans pushed the envelope of observational documentary production style. Unlike the French “cinema-truth” and its absolute reliance upon the provocative intrusion of the filmmaker, the evolving American documentary style eliminated directorial influence on the camera’s subjects (Eaton 1979, p. 40). The movement became known as American Direct Cinema, and its founders were an eclectic mix of engineers, filmmakers and sound specialists occupying a suite of offices on 43rd Street in Manhattan, New York—home of Drew Associates.

A graduate of Yale with a degree in mechanical engineering, Pennebaker honed his documentary film skills in the late 1950s and early 1960s while working at Drew Associates alongside Robert Drew and Richard Leacock. Drew was the visionary and driving force as the executive producer generating funds and story ideas that could be best translated by the new American *cinéma vérité* style. Leacock was the pivotal figure behind the concept of releasing the documentary camera/sound unit from the strictures of static tripods and tethered sound sync cords—of making the camera completely mobile, spontaneous and unobtrusive. To this mix, Pennebaker provided the technical support and camera operation necessary to achieve the results that made Drew Associates pioneers in American *cinéma vérité*. For Leacock and Pennebaker (and other Drew Associates colleagues such as Hope Ryden and Albert Maysles), the most important goal was reducing the influence of film technology itself in recording events as they happened. Utilizing lightweight 16mm cameras and portable sync-sound recording devices, Drew Associates was successful in making the break from the formal sense-making techniques of traditional documentaries, viz. Robert Flaherty's *Louisiana Story* (1948) or even Karel Reisz's *We Are the Lambeth Boys* (1959), to an innovative and relatively open narrative structure and shooting style. As Plantinga (1997, p. 137) observes:

Excited by the possibilities of this new equipment, early users developed an ethos of observation and recording; the function of the filmmaker became to transparently observe the world. Although this style emerged first and foremost as a series of stylistic prohibitions (no voice-over narration, no influence on the profilmic event, no artificial lighting), it also extended to practices of structure and editing.

As a member of Drew Associates, Pennebaker formulated the theories of documentary production that guided his own efforts in the future. Indeed, those nascent years under the tutelage of Drew provided the means by which Pennebaker (and Leacock) came to understand the aesthetic psychology of capturing the subtleties of human actions in the journalistic *cinéma vérité* style. According to Pennebaker (quoted in O'Connell 1992, p. 61):

I think you have to understand that Ricky and I were both won over to Drew, not just because he was coming in at the right time, (but it) was something we needed. . . . Drew was aware of all the problems, and how we did it, and how you were able to get some sort of entre to a person and how crucial that entre was.

Still, by the end of 1963 Pennebaker and Drew were moving in different philosophical and creative directions. For his part, Pennebaker disliked the often-closed narrative and formal editing style used by Drew to assemble the open-style footage being shot in the field by the Associates cinematographers (O'Connell 1992, p. 222). In early 1964, Leacock and Pennebaker left Drew Associates and formed their own venture, Leacock-Pennebaker. As one of their first projects, in *Dont Look Back* they sought to build a new grammar for the documentary—this time in a language of art that was not in the service of journalism or sociology *per se*, as were the cases of Leacock's *Mother's Day* (1963) or later in the Maysles brothers' *Salesman* (1969). Rather, their creative impulses were turned towards integrating film craft and the pop culture media system—particularly popular music—that was gaining importance in the mid-1960s. *Dont Look Back* arrived at this intersection of Pennebaker's maturing *cinéma vérité* aesthetic and Dylan's ambitious desire for international fame. It was a juncture where the corporate music star system found the documentary film an efficient publicity device to aid in the creation of the otherwise enigmatic artist as a popular rock star. Bouquerel (2007, p. 156) refers to this effort as “the search for authenticity in structure and content in 1960s artistic innovations in music, film, literature, and the fine arts.”

What emerged from the *Dont Look Back* project was a new set of formalities altogether—formalities that cloaked what was, in fact, a narrowed cinematic structure in the guise of a new American *cinéma vérité* open style of production. Even Pennebaker himself has, in time, come to agree that pure open structure and the non-intrusive filmmaker as a means of representation is an impossible quest: the filmmaker must be subjective in production choices such as shooting and editing, with the final cut reflecting “the biases and limitations of his emotions and intellect.”¹ Still, these were certainly not the aesthetic

claims of the American *cinéma vérité* filmmakers (including Pennebaker) in the 1960s—in fact, they were quite the opposite. Insofar as *Dont Look Back* utilizes *cinéma vérité* techniques as a set of formal rhetorical devices to impart objectivity through notions of impartiality and balance, the film must be seen as inherently containing a most definite ideological position towards its subject, the charismatic Dylan (Fig. 2). It is a position best viewed through both the historical circumstances of the period in which the film was produced and the intentions of the filmmaker, its producer and even its star with regards to its ultimately commercial purpose for audiences in the 1960s.

Certainly, as a reconstitution of Dylan's 1965 British tour, *Dont Look Back* employs interpretative strategies intended to elicit very specific and preferred reactions in the viewer. Following Dyer's (1993, p. 2) observation that representations are presentations using the codes and conventions of existing cultural forms to make meaning, the *cinéma vérité* techniques and narrative strategies employed by Pennebaker contribute to the codification of a documentary work whose aesthetic intentionally implies objectivity



Fig. 2. Dylan ripostes during his London press conference (*Dont Look Back*, 1967).

(i.e., representative slices of reality seemingly devoid of any subjective choosing of those slices). Dylan and Pennebaker do have messages for their audiences in the revolutionary 1960s; *Dont Look Back* romantically constructs the entertainer as an enigmatic artist and in this way ironically reveals who he really is. Pennebaker's direct cinema technique, however, necessarily constrains this demystification of Dylan. Insofar as the film is intended simultaneously to create and capture Dylan's celebrity persona, we come to know just precisely what Pennebaker and Dylan want us to know about the latter, and not one bit more. It is a narrative technique of personal storytelling that twists John Grierson's caveat:

I always remember that one of the great things about the sophisticated notion of God is that God is to remain unknown. The known God is no damn good. So the known person is no damn good. A person is to remain unknown (Blumer 1970, p. 17).

Producing Celebrity History

As Benson and Anderson (1989, p. 2) point out, a rhetoric of documentary is an engagement in the way meanings are constructed and communicated through the symbolic actions, techniques and processes of the cinematic craft. That is to say, when we look at the documentary as form and function we are invariably reading an ordered cinematic language as a system of signs. It is designed to ensure an exchange of information whereby viewers come to something of a preferred reading as encoded by the director speaking through the work. As the *cinéma vérité* documentary form seeks to communicate authentic moments via an organic system of structural relationships, the process very much follows Burke's (1950, p. 43) definition of rhetoric being "the use of language as a symbolic means of inducing cooperation in beings that by nature respond to symbols." Burke's literary theory works especially well in understanding popular culture celebrity documentaries in that he posits a rhetorical process of the dialectic between identification and division.

For Burke, the inherent separateness of people (division) leads to self-identification. This self-identification gives rise to interests that, in turn, lead to a general unification (conjoining) among what were once separated people. Such conjoining

results in groups of people who are “both joined and separate, at once a distinct substance and consubstantial with another” (Burke 1950, p. 21). For both the subject and the audience of the *cinéma vérité* documentary, there is an ever-present negotiation between notions of camera-consciousness and evolving and uncontrollable reality as action. In this sense we understand Pennebaker’s *cinéma vérité* aesthetic in *Dont Look Back* as a system of intentionality producing a social understanding between Dylan and his audience (i.e., Burke’s “socialness”). It is this interconnection (constructed and commodified as it is), that is at the very core of the human condition and the key to the contemporaneous success in building the audience’s identification with Dylan’s celebrity persona as expressed in the film.

For example, we can examine one scene in *Dont Look Back* where Dylan does appear to briefly drop his self-conscious mask, and in the process gives Pennebaker a fleeting instance of the pure direct cinema moment—Cartier-Bresson’s “decisive moment.” Joan Baez, Dylan’s ex-lover and artistic advocate, is performing a soulful tune late one evening in Dylan’s hotel suite where Dylan, Albert Grossman (Dylan’s producer) and Bob Neuwirth (Dylan’s road manager) are lounging. While she plays, Dylan is typing some notes previously written in longhand. However, try as he might to maintain a sense of detachment to create the sign of indifference, Dylan finds the combined pressures of the provocative camera peering over his shoulder, his rudimentary typing style and aesthetic engagement with the music all too much. As Baez sings, Dylan stops his typing and yields to the strains of the song, his body swaying to the rhythm. Dylan has lost himself from the camera’s presence and pressure; he is at once in the camera’s presence yet distanced from it. Perhaps the music masks the camera’s shutter sounds, or the presence of the lens is lessened by its position from farther behind Dylan’s back, or both (Fig. 3). In any case, with the camera positioned to invoke the audience’s privileged gaze as the Other in the room, Dylan’s body escapes him on all sides and he reveals himself. Presently, as the camera swings around and intrudes on his periphery, Dylan re-establishes his self-conscious relationship with it and resumes his apparent pretence of alienation through typing. He returns to his reflexive



Fig. 3. An authentic moment: Dylan yields to Baez's music (*Dont Look Back*, 1967).

self while the audience realizes its position as witnesses to history (Fig. 4). In turn, Dylan and audience conjoin in the pop culture socialness of their being, elevating the scene to the human realm through the cinematic construction of something perceived in a narrative sense to be "authentic" or "genuine." Hall (1998, p. 247) refers to this specific scene as an example of Pennebaker's documentary technique that "relying on picture logic gets it right."

Documentary Subject/Camera Interface

With respect to the relationship between the subject and the camera in *Dont Look Back*, Pennebaker (1968, p. 18) stated the year after the film was released:

Neither side quite knows the rules. The cameraman (myself) can only film what happens. There are no retakes. I never attempted to direct or control the action. People said whatever they wanted and did whatever. The choice of action lay always with the person being filmed.



Fig. 4. Dylan returns to his reflexive self, ignores Baez (*Dont Look Back*, 1967).

But as performers, do not Dylan, Baez and even Pennebaker know the rules implicitly? In this sense, then, the effort of documentary style in *Dont Look Back* is to obscure its own constructed quality by, in fact, revealing it. The ends are quite the opposite of the Maysles brothers' earlier "on the run" rock and roll documentary *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964), where the relationship between the camera and the subject is overtly self-conscious. By contrast, Pennebaker's un-reflexive approach is evident throughout the film, but it does not entirely succeed. The documentary camera (directed and operated by Pennebaker) is not hidden from view or minimized as an information gathering tool to the subject, as it is in the Maysles' celebrity documentary *Meet Marlon Brando* (1965) or Frederick Wiseman's *Titticut Follies* (1967); rather, it is foregrounded and inscribed into the text as the vehicle by which the filmed subject "will act, will lie, will be uncomfortable" (Eaton 1979, p. 51)—a machine of *cinéma vérité* not to film life as it is, but as it is provoked.

Inasmuch as there exist physical limitations on the information that can be captured during shooting, the director's point

of view must have an effect on the concealment of the implicit rules of behaviour existing between filmmaker and celebrity subject within the final cut. For example, it is problematic both in concept and in practice that Pennebaker expects his subjects to *pretend* they are ignoring the camera, with the hope that through this pretence we will “learn something about them” (Mamber 1974, pp. 180-83). As a method for documentary production, the rhetorical *pretence of pretence* posits that although the wall of self-consciousness is breached by the camera, somehow this breach results in the instantaneous cinematic registration of history. This, in turn, provides for the audience’s perception of “realism” while viewing the filmed subject. As Ruby (1988, p. 64) puts it, “one can become self-conscious without being conscious of that self-consciousness.” It is in this way, in the realm of the documentary, that a sort of ontological construction is made by the audience via the process of identification—in this case, a mediated creation designed for the elevation of Dylan’s celebrity.

Certainly, the volatile social context that surrounded the production of *Dont Look Back*, especially the 1960s counterculture, is obvious in its influence on the gritty textuality of the film itself. As neutral or objective as Pennebaker would like to posit his style of filmmaking, sociocultural codification informs the film—by necessity must inform it—from the beginning. Pennebaker’s choices of film stock and speed, composition (including lens focal length, angle and framing), point of view, movement and other technical considerations, are functions of the interface between the filmmaker and the subject and selections made towards establishing an aesthetic code of realism. For example, the consistently heavy grain of the black-and-white image (an imperative of the wide-ranging, ever-changing lighting contrast ratios) and even the accidental shaking of the camera, all stand as techno-visual signs of the dynamic, if not turbulent, social context of the United States in the 1960s. That is to say, in revealing the production process in the celebrity documentary, the director (and by extension, the subject) imposes “honesty” on the content that the audience reads as “truth” in the narrative.

Therefore, when examining the interface between filmmaker and subject we are attempting to come to terms with how the subject is captured and aesthetically represented by various techno-visual devices and choices of the filmmaker. This relationship, however, becomes tricky when the work is made in the name of the celebrity documentary; that is to say, a cinematic language for the commercial development of a popular culture persona whose on-screen aura is meant to be interpreted as something of an objective reality—as “authentic.” As Marcorelles (1986, p. 268) points out, the documentarian is faced with the perplexity of having to retrieve reality while utilizing a highly subjective point of view:

Certainly (documentary) allows us to look at the world in a way that no other mode of expression has been able to do. But in so doing it makes almost impossible demands on the film-maker, beginning with a refusal to juggle arbitrarily with a reality that exists before we even think of examining it. . . . Its purpose is therefore to reconstitute the unfolding of this reality in all its dimensions, while trying to avoid confusing cinema and reality.

If there must exist an intent to make cogent discourse from pieces of reality, then the politics of that purpose must bias the style, thus the ideologization of content; for the constitution of the subject’s reality-as-history is always, and will always be, so broad as to negate the coverage of its totality by any medium or documentary effort. Rothman (1998, p. 3) takes this a step further in describing the complexity of the documentary camera-subject interface as a hall of mirrors whereby the celebrity subject “has a relationship to the camera that is part of his reality, part of the camera’s reality, part of the reality being filmed, part of the reality on film, part of the reality of the film.” Furthermore, insofar as there is a preferred meaning produced within and by the documentary film, it is conducted through both the film production process and the personal experiences of audiences who watch it. Indeed, film critics who saw *Dont Look Back* on its original release in 1967 appeared to be divided in their analyses of Pennebaker’s technique. Donal Henahan, writing in the *New York Times*, approved in pointing out that:

Much of the film affects an air of being unplanned, and one has the sensation at times of being allowed to peep on the private lives of public idols. This is probably only a directional trick, but it is a realistic one.²

On the other hand, Arthur Knight of the *Saturday Review* observed the possibilities of deception in a work that posits itself as a mediator of truth.

Truth, reality, actuality are words with a glowing, resonant ring, but also with an inclination to turn a bit slippery when applied to specifics. . . . *Dont Look Back* is an incomplete portrait, a portrait with gaping and obvious holes. The camera has not told all. But even recognizing this, one must question the validity of much it does tell.³

Aura as Artefact

In what could best be called a retrospective moment in *Dont Look Back*, Dylan is shown performing in 1963 in front of a harvest truck containing a group of disenfranchised Mississippi voters who sombrely acknowledge his folk music storytelling skills as he sings “Only a Pawn in Their Game” (Fig. 5). It is an allusion to the folk singer tradition of Jimmie Rodgers, Woody Guthrie and Pete Seeger—of which, in another ironic twist, Dylan forcefully reiterates throughout the film he is not a part. The harvest truck footage shot by filmmaker Ed Emshwiller is also an appropriation by Pennebaker to impart the nostalgic honesty which the music critic Robert Shelton described as Dylan’s voice in his 29 September 1961 *New York Times* review. This was the review responsible for putting the singer on the pop culture map:

Mr. Dylan’s voice is anything but pretty. He is consciously trying to recapture the rude beauty of a Southern field hand musing in melody on his back porch. All the husk and bark are left on his notes, and a searing intensity pervades his songs.⁴

For Dylan, all personal interactions in the film retreat back to the making of this scene and kindle an aesthetic litmus test: people who think he is a folk singer simply do not get it, do not grasp the nature of purpose found in his art or intel-



Fig. 5. Pre-celebrity: Dylan serenades Mississippians (1963, courtesy of Ed Emshwiller).

lect. For both Pennebaker and Dylan, the harvest truck scene exists in the service of what Dyer (1986, p. 45) refers to as the “star-image”—those ironic rhetorical devices in the creation of the celebrity persona which are always “extensive, multimedia, intertextual.” Baudrillard (1981, p. 87) refers to this as “absorption” in which a commodity (Dylan) becomes saturated with various meanings which then make it ever more marketable. Rather than a folk cantor of spiritual tradition, what Dylan presents to his audience, cinematic or otherwise, is a form of Platonic mimesis wherein image occurs only as representation.

Indeed, the use of the long and unedited takes provided by Emshwiller to Pennebaker is somewhat cynical, and certainly misleading, on two counts. First, the scene was staged for the camera, and second, it implies Dylan’s early political association with, if not dedication to, the American Black civil rights movement. As James (2016, p. 210) points out, both notions run counter to direct cinema’s professed fly-on-the-wall technique and reveal the Dylan popular culture persona that is otherwise

repressed in the film. That is to say, the scene veers the audience away from the nascent rock musician star which Dylan already was at the time, while revealing the political side of Dylan which “obsesses the film’s various interlocutors but which he himself refuses to acknowledge” (*ibid.*).

As further evidence of the constructed quality of the Dylan persona, we see the performance of Albert Grossman, the sly capitalist raconteur hoodwinking the British Broadcasting Corporation by playing it against Granada TV in the hope of doubling Dylan’s television appearance fee. Pennebaker himself would later be the beneficiary of such tenacity on the part of Grossman when they both approached Janus Films to distribute the documentary as a feature, as he states:

I couldn’t believe what went down in that room. It was as if it was the other way around, as if they wanted something from him. He just destroyed them. It wasn’t good-natured at all, but on the other hand, it wasn’t mean. It was like he was looking at their underpants or something, it had a really strange feeling. And it scared me a little bit (quoted in Goodman 1997, p. 93).

Grossman’s scenes are important for several reasons. First, as what Jameson (1990, p. 193) calls “the deconcealment of Being,” the episodes act reflexively to indicate the paradoxical processes of the professional management of musicians, if not implicitly to reveal the production behind the Dylan celebrity persona (Fig. 6). Second, such reflexivity imposes a suggestion of authenticity of the filmmaking process, which is then, with the cohesiveness of indexicality, securely applied to the second half of the film wherein the live performances take place. These aesthetic attributes of authenticity were, in fact, the very same qualities that appealed to the trade papers of the times, as seen, for example, in this unattributed review in the 14 June 1967 edition of *Variety*:

Grossman, with his chubby cherubic face, spectacles, bald head, and long hair, looks like Benjamin Franklin, and curses hotel managers with courtly obscenity. His less flattering vignettes and Dylan’s are all the more remarkable for their honesty as he is one of the film’s producers.



Fig. 6. Grossman runs interference with hotel staff as Dylan's celebrity aura glows (*Dont Look Back*, 1967).

In a broader historical sense, however, Grossman's scenes are indices of those popular culture traits whereby tradition is sacrificed to the idols of the market. In addressing this materialist consequence, Gitlin (1998, p. 81) points out that celebration of the celebrity—especially the American celebrity persona—is indicative of the secular origin of cultural power. For Gitlin, the culture of celebrity “borrows its force from the realm of the spirit [and] works on emotions,” and as such is experienced as a transcendent phenomenon: “thus do we speak of stars, possessed of the bright light.”

Dylan, the folk singer, probably understood this better than anyone in the mid-1960s American music scene. With both *Dont Look Back* and the music of Dylan as part and parcel of the ceremonial objects in the service of a pop cult, technical production of their matter becomes the qualitative transformation of their aesthetic natures, thus making the activity of experiencing pop art more important than the art itself. To an extent it is not the content of the historical narrative (performance or otherwise) that emphasizes celebrity importance, but

merely the stars' appearance before the camera that is often the most memorable action. In the same way, the mere act of seeing or hearing Dylan becomes much more valuable than the messages of any of the harangues, in either monologue or ballad form, to which he gives voice throughout the film. On this point, Boorstin (1961, p. 57) frankly states that a celebrity is "a person who is known for his well-knownness."

As Dylan's celebrity aura is transformed through cinematic reproducibility, the commodification of art and artist must act to replace the lost essence of cult ritual or live performance. Idealization of the artist-as-celebrity takes place, and with this transfiguration a circuitous dependency upon the mass-mediated image for the invigoration of celebrity aura. It is a state whereby the celebrity image must reflect back on itself endlessly lest it lose its lustre. The commercial celebrity thus politicized is an emblematic figure, a phenomenon whereby the symbolic meaning of Dylan "the rebel star" supersedes any of his musical performances which actually occur within the film space. These historical performances can only ever be a sampling of the live events: they must rely in mutual dependence upon a larger architecture of meaning that is constructed out of several other publicity opportunities, such as personal appearances, album releases and press coverage. That is to say, the celebrity is the intertextual synergistic result of extensive promotion and cross-promotion via multiple forms of media exposure, all found within the mass culture hall of mirrors. To this end, the documentary film space, as an element of the media mix, becomes through time a place of transformation of both the art and the subject thus filmed. It does so for perceptual and political effect, and by extension to maintain the celebrity aura. Insofar as this aesthetic transformation is for the purpose of profit, Dylan as celebrity is a *made* image and thus a market function—the commodified person(a). For Dyer (1986, p. 5), stars like Dylan are both labour and the product of labour who "do not produce themselves alone" and are mechanically fashioned by the star system out of the "raw material of the person" to produce a marketable commodity.

To be sure, there is a long history in the production of celebrity. For example, a decade before *Dont Look Back*, Mills

Wright (1956, p. 23) pointed out that the procedural selection, creation and glorification of celebrities takes place within systems of mass communication, publicity and entertainment. As a cultural institution of the first order, the entertainment system of popular music exists in a symbiotic relationship with the star personalities who seek to succeed in it. Here is where the preservation of the artist-as-commodity takes place, as well as the validity of the system which engenders the meaning of celebrity. It is a paradigm of signification wherein appearance value trumps performance or, in some instances, even talent itself; and where reproducibility takes precedence over ritual. In addition, Dylan is that professional celebrity who marks the pinnacle of the American star system, a system embedded in a society that fetishizes the differentiation associated with competition. It is for this reason that Pennebaker's (and Grossman's) intentions are quite clear in the constant use of the unflattering commentary on Donovan—Dylan's British artistic foil—employed as a parallel storyline running throughout the film. Indeed, the implication that Donovan's music is a mediocre and saccharine facsimile of Dylan's more heroic work is a significant contributor to the making of Dylan's celebrity image.

In fact, if the gaze of the audience in the 1960s seems to be fixed upon the celebrity of Dylan, they in turn seem to be irrelevant to him. Although Dylan is painted as having sympathy for the struggles of the worker, the persona of Dylan as *star* is never disconnected from his portrayal. When he scolds the drunkard for tossing a glass out of the hotel-room window, Dylan agrees with the inebriate's description of himself as just a "little-noise" when compared to Dylan's "big-noise" professional celebrity status (Fig. 7). In this regard, Dylan is reiterating his point that we, and he, really know nothing about other people. He makes no claims to the special knowledge or wisdom pronounced by the inebriate. Rather, what Dylan does claim is that he is committed to taking responsibility for his own actions. That is the source of his gripe with *Time* magazine and its hapless reporter, Horace Judson, and with the "little-noise" who may or may not have thrown the glass. By contrast, Dylan himself was able to appreciate, in a Millsian effect of commingling, the prestige



Fig. 7. Dylan shares verbal jabs with the “little-noise” inebrate (*Dont Look Back*, 1967).

value of the position held by the influential “big-noise” wife of the sheriff of Nottingham (Fig. 8).

Discussion

Despite Pennebaker’s protestations to the contrary (see, for example, Levin 1971, pp. 240-41), as an exercise in historical bifurcation of Dylan the man versus Dylan the constructed celebrity, *Dont Look Back* is a cinematic stoker of the star-maker machinery. Taking advantage of the emotional faith of the audience in the genuineness of the material being shown on the screen, the film reifies Dylan as a celebrity persona via signs in the process of absorption whereby the summation of all possible meanings in the object informs a final symbolic value or overall concept of celebrity. In an institutionalized corporate mass culture, this symbolic value is then utilized to elevate and perpetuate the fetishization of the commodified celebrity persona (actually, any commodity thus symbolized) through fascination.

To fully understand the relationship between American direct cinema and the construction of celebrity in *Dont Look*



Fig. 8. Dylan and Neuwirth commingle with the “big-noise” wife of the Nottingham sheriff (*Dont Look Back*, 1967).

Back, it is important to note, as Ellis (1974, p. 540) states, that star images in film are fundamentally paradoxical:

They are composed of elements which do not cohere, of contradictory tendencies. They are composed of clues rather than complete meanings, of representations that are less complete, less stunning, than those offered by cinema. The star image is an incoherent image. It shows the star both as an ordinary person and as an extraordinary person.

The implication here is that the meaning of the popular culture text is increasingly a collaboration between the text’s producer and audience, which is done through a synthesis of various evidentiary narrative fragments offered as testimony of celebrity. Documentary scholars see the vested audience as vital for meaning in *cinéma vérité* and other popular culture texts, especially as it informs celebrity, legend and/or mythology. McGee (1990, p. 279) suggests that films such as *Dont Look Back* are interpreted by viewers in modes of “critical rhetoric” whereby they understand texts to be greater than the “apparently finished discourse

that presents itself as transparent,” and that texts are simultaneously “structures of fragments and finished texts.” Insofar as the contemporaneous audiences of *Dont Look Back* had a part in constructing the meaning of the filmic text, they did so under the rules of engagement already established for popular culture audiences in a maturing 1960s American star system. Ultimately, the sociocultural conditions of the 1960s which gave rise to increasingly monolithic mass culture industries were also the same conditions that spawned the paradoxical celebrity messaging of Bob Dylan as a *superstar* folk singer (Fig. 9).

Whatever Pennebaker’s and Dylan’s original intentions for the film may have been, however—as historical record, commercial tool or even art in the service of mythology—these considerations have changed with time and the longevity of Dylan’s life. Dylan changed. Leaving the radicalism against the system that he vocalized in songs such as “Blowin’ in the Wind” (1963), “Troubled and I Don’t Know Why” (1963) and “Only a Pawn in Their Game” (1964), following the release of *Dont Look Back* Dylan steered for a musically safe harbour. The aesthetic and social changes amongst post-Vietnam American



Fig. 9. A pretence of pretence (*Dont Look Back*, 1967).

youth—from the fetishism of advocacy to the fetishism of corporate capitalism—would be the reason for the temporary dismissal of Dylan's mythology as the generational voice of social justice. Not until his filmed appearance in the *Concert for Bangladesh* (1972) and his support for jailed prizefighter Reuben "Hurricane" Carter (1975) would Dylan's radical mythology and celebrity aura be reinvigorated.

Inasmuch as *Dont Look Back* sought to document the musical roots and popular success of Dylan's politically radical voice, the film follows the dictum that the transient nature of the celebrity-as-fashion necessitates the "eternal recurrence of the new" in the popular culture form of "always the same" (Benjamin 1972, p. 128). In other words, time did not stop for Bob Dylan as it did for Hank Williams, Buddy Holly and Kurt Cobain. When viewed through the kaleidoscope of his life and art, Dylan's later celebrity persona as wizened entertainer—celebrated by the very establishment he once eschewed—cannot help but underscore the continuing contradictions of Dylan's mythology established some half-century ago in *Dont Look Back*.

Texas A & M University at Galveston

NOTES

1. <http://stage.cologne-conference.de/en/meta/archive/1997/retrospective-donn-a-pennebaker-chris-hegedus/retrospective-donn-a-pennebaker-chris-hegedus/>
2. Donal Henahan, "Dont Look Back," *New York Times*, 7 September 1967.
3. Arthur Knight, "Dylan Doesn't Look Back," *Saturday Review*, 9 September 1967.
4. Robert Shelton, "Bob Dylan: A Distinctive Stylist," *New York Times*, 29 September 1961.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Baudrillard 1981: Jean Baudrillard, *Simulation and Simulacra* [1981], trans. Sheila Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.

Benjamin 1972: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften 1*, Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972.

Benson and Anderson 1989: Thomas W. Benson and Carolyn Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* [1989], Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002.

Blumer 1970: Ronald Blumer, "John Grierson: I Derive My Authority from Moses," *Take One* 2:9 (1970), pp. 17-19.

Boorstin 1961: Daniel J. Boorstin, *Image: A Guide to Pseudo-Events in America* [1961], New York, Peter Smith, 1982.

Bouquerel 2007: Laure Bouquerel, “Bob Dylan, the Ordinary Star,” *Oral Tradition* 22:1 (2007), pp. 151-61.

Burke 1950: Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives* [1950], Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969.

Dyer 1986: Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, St. Martin’s Press, 1986.

Dyer 1993: Richard Dyer, *Images: Essays on Representation*, London, Routledge, 1993.

Eaton 1979: Nick Eaton, “The Production of Cinematic Reality,” in Nick Eaton (ed.), *Anthropology—Reality—Cinema: The Films of Jean Rouch*, London, British Film Institute, 1979, pp. 40-53.

Ellis 1974: John Ellis, “Visible Fictions: Stars as Cinematic Phenomenon,” in Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* [1974], New York, Oxford University Press, 1999, pp. 539-46.

Gitlin 1998: Todd Gitlin, “The Culture of Celebrity,” *Dissent* (Summer 1998), pp. 81-83.

Goodman 1997: Fred Goodman, *The Mansion on the Hill: Dylan, Young, Geffen, Springsteen, and the Head-On Collision of Rock and Commerce*, New York, Random House, 1997.

Grant 2003: Barry Keith Grant, “From Obscurity in Ottawa to Fame in Freedoland: *Lonely Boy* and the Cultural Meaning of Paul Anka,” in Jim Leach and Jeannette Sloniowski (eds.), *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 48-60.

Hall 1998: Jeanne Hall, “Don’t you ever just watch?: American Cinema Verité and *Dont Look Back*,” in Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video* [1998], Detroit, Wayne State University Press, 2014, pp. 232-52.

James 2016: David E. James, *Rock 'N' Film: Cinema's Dance with Popular Music*, New York, Cambridge University Press, 2016.

Jameson 1990: Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, London, Routledge, 1990.

Levin 1971: G. Roy Levin, “Interview with Donn Alan Pennebaker by G. Roy Levin,” in *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*, Garden City, Doubleday, 1971, pp. 221-70.

Mamber 1974: Stephen Mamber, *Cinema Verité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, MIT Press, 1974.

Marcorelles 1986: Louis Marcorelles, “The Leacock Experiment,” in Jim Hiller (ed.), *Cahiers du Cinéma, 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 268-69.

McGee 1990: Michael Calvin McGee, “Text, Context, and the Fragmentation of Contemporary Culture,” *Western Journal of Communication* 54 (1990), pp. 274-89.

Mills Wright 1956: Charles Mills Wright, *The Power Elite*, New York, Oxford University Press, 1956.

O’Connell 1992: P.J. O’Connell, *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.

Pennebaker 1968: Donn Alan Pennebaker, *Dont Look Back*, New York, Ballantine Books, 1968.

Plantinga 1997: Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Rothman 1998: William Rothman, “The Filmmaker as Hunter: Robert Flaherty’s *Nanook of the North*,” in Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary* [1998], Detroit, Wayne State University Press, 2014, pp. 1-18.

Ruby 1988: Jay Ruby, “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film,” in Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 64-77.

RÉSUMÉ

« Rien qu’un pion dans leur jeu » : la construction de l’image de Bob Dylan dans *Dont Look Back*

Victor Viser

Le cinéma documentaire, comme bien d’autres pratiques artistiques du milieu du XX^e siècle, a articulé le développement de son esthétique autour des notions de « véracité » et de « sincérité » dans la représentation de ses sujets. À la même époque s’est également développée une industrie commerciale de la culture populaire qui s’est souvent approprié cet idéal esthétique d’authenticité pour raconter la vie de personnes célèbres. Cet article examine la fabrication de l’image de Bob Dylan dans un film représentatif du cinéma-vérité américain, *Dont Look Back* (Don Alan Pennebaker, 1967). Il utilise une théorie critique fondée sur la philosophie et l’économie politique pour analyser l’intentionnalité de la construction de la célébrité dans les documentaires consacrés à la vie des vedettes de la musique pop. Si *Dont Look Back* tente de présenter Dylan comme une voix rebelle exprimant les préoccupations sociales de son public, il n’en témoigne pas moins de la marchandisation de ces vedettes par une machine médiatique commerciale dont les intentions ultimes ont sans doute peu à voir, quant à elles, avec une quelconque mission sociale.

Comptes rendus / Book Reviews

Mondes du film, esthétique et herméneutique

Samuel Lelièvre

Daniel Yacavone, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, New York, Columbia University Press, 2015, 311 p.

Élaborés en relation étroite avec le médium et son histoire, les discours théoriques et critiques sur le cinéma — notamment ceux d'Hugo Münsterberg, de Rudolf Arnheim, de Walter Benjamin, d'André Bazin, de Siegfried Kracauer ou de Jean Mitry, et les innombrables conceptions qui en découlent — renvoient, à plus d'une occasion, au cadre plus général et plus abstrait de l'esthétique philosophique. D'un point de vue bibliographique, cependant, l'affirmation d'un lien entre cinéma et philosophie apparaît surtout à partir des années 1980. Cette évolution semble être commune à une perspective dite « continentale » — avec notamment la parution, en 1983 et en 1985, des deux tomes du *Cinéma (L'image-mouvement et L'image-temps)* de Gilles Deleuze, qui se place sous les auspices à la fois de Charles Sanders Peirce et d'Henri Bergson — et à une perspective anglo-américaine qui, tout en étant informée des développements de la philosophie analytique¹ et en philosophie de l'esprit, vise à tirer toutes les conclusions du paradigme cognitiviste au sein des études cinématographiques — en particulier à la suite de la publication, en 1985, de *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell et, en 1988, des *Philosophical Problems of Classical Film Theory* de Noël Carroll. Mais ces approches ne partagent pas la même conception ni de l'esthétique philosophique, ni des rapports entre cinéma et philosophie. L'approche deleuzienne, qui reste singulière au sein de la perspective « continentale », situe sur un même plan empirique cinéma, esthétique et philosophie, tout en cherchant à dégager, sur un plan transcendantal, une « pensée du cinéma ». De son côté, le programme

épistémologique engagé depuis la perspective « analytique » est celui d'une naturalisation de l'esthétique philosophique²; dans ce cadre, la « *philosophy of film* » devient un domaine spécifique au sein d'une philosophie de l'art elle-même rattachée à une conception unifiée des savoirs et des pratiques scientifiques.

À défaut de se retrouver sur un sol commun, les perspectives « continentale » et « analytique » participent, avec leurs différences, au rapprochement entre cinéma et philosophie. Les orientations propres à chacune de ces perspectives peuvent néanmoins déterminer telle ou telle avancée : la perspective anglo-américaine aurait davantage contribué à arrimer les études sur le cinéma à l'esthétique philosophique, alors que l'approche « continentale » ferait montre d'une plus grande lucidité quant à l'ancrage social du médium dans ses dimensions anthropologique, historique, sociologique, politique, idéologique ou éthique, nécessitant la prise en compte d'une hétérogénéité intersubjective et d'une complexité ontologique.

Ne pourrait-on pas, cependant, relier cette situation des études cinématographiques à celle de la « *post-analytical philosophy* » ? À la suite des critiques de philosophes tels que Willard Quine, Donald Davidson, Hilary Putnam, Stanley Cavell et Richard Rorty, et à partir des mêmes années 1980, il s'agissait alors pour la philosophie américaine, comme le souligne Sandra Laugier (1995) :

[...] de renoncer, non pas simplement à des théories ou à des idées, mais à une certaine pratique philosophique an-historique, sans pour autant revenir à des pratiques historiques traditionnelles.

En 1971, Cavell avait publié *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, qui anticipait sur le rapprochement entre cinéma et philosophie. Mais si Cavell peut être rattaché à un *philosophical turn* des études cinématographiques — en particulier après la publication en 1979 de l'édition augmentée de *La projection du monde* —, il creuse d'abord son propre sillon ; il s'appuie sur sa légitimité dans le domaine anglo-américain, en tant que spécialiste de Wittgenstein et philosophe du langage ordinaire, tout en se référant à Kant, à Freud, à Heidegger et au domaine « continental ». Ce faisant, la perspective cavellienne

— comme la perspective deleuzienne, mais d'une manière plus positive ou plus directement liée aux enjeux de l'esthétique et à des problématiques philosophiques récentes — renvoie à une nouvelle exigence épistémologique : sortir du principe d'une opposition entre continentaux et analytiques dès lors que ce principe se révèle être un obstacle (idéologique) davantage qu'un moyen de faire avancer la connaissance en général, et celle du cinéma en particulier.

Tout l'intérêt du livre de Daniel Yacavone, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, est d'apporter une réponse originale à cette dernière exigence. Son projet vise non pas à dégager un sol commun aux approches continentale et analytique, mais à les relier à ce qui serait pertinent et utile pour une compréhension esthétique du médium, en revenant par ce biais sur certains apports des théories du cinéma. Le concept de « monde » va jouer un rôle central à cet égard. Il pourrait induire une proximité avec la philosophie du cinéma de Cavell ; toutefois, Yacavone ne fait que rarement référence à Cavell et rattache, en premier lieu, ce concept de « monde » à la question de l'esthétique. Ainsi posé, un tel projet peut paraître aussi nécessaire qu'ambitieux, même s'il semble vouloir minimiser voire annihiler les différences et les tensions existantes, non sans raisons, entre continentaux et analytiques. Par ailleurs, l'approche de Yacavone peut-elle relever les défis posés par une philosophie du cinéma, que celle-ci s'appuie sur les apports des théories du cinéma ou se définisse comme « post-théorique », avec la même consistance que la philosophie dite « post-analytique » ?

L'auteur pose dès le premier chapitre la problématique qui est au cœur de son argumentation, à savoir la distinction entre le monde fictionnel *dans* une œuvre de cinéma (*world-in*) et le monde *de* cette même œuvre de cinéma (*world-of*), en soulignant que les études cinématographiques s'intéressent généralement au premier cas et qu'il est plutôt nécessaire de centrer notre attention sur le second cas (sans toutefois le séparer du premier). Cette distinction pourrait en partie être approchée à travers les paradigmes logico-fictionnel (la construction imaginative de mondes à partir du réel), hétérocosmique (la théorie des mondes possibles de Leibniz reprise par Baumgarten), diégétique (au

sens donné à ce mot par Étienne Souriau dans son « vocabulaire de la filmologie », puis prolongé par Christian Metz et Noël Burch) ou phénoménologique (la distinction entre « monde représenté » et « monde exprimé » chez Mikel Dufrenne). Outre les limitations propres à ces différentes approches, Yacavone considère qu'il est nécessaire de se placer dans une perspective plus large pour rapporter ce qu'il appelle le « monde du film » (*film world*) à ce qui en fait la valeur esthétique. Dès lors, l'ensemble du livre va consister en une analyse ou description des différents niveaux du monde du film en tant qu'œuvre d'art et en tant que source d'expériences esthétiques. Cette approche favorise toutefois deux grands niveaux d'analyse : le premier niveau concerne le fonctionnement symbolique des films ; le second niveau se rapporte à la dimension émotionnelle de l'expérience esthétique de ces films. Ces deux niveaux, cependant, ne peuvent être entièrement distincts ; Yacavone tend notamment à considérer la question de l'expression ou de l'expressivité sur ces deux niveaux à la fois.

Le plan du symbolique occupe toute la deuxième partie du livre, qui est d'ailleurs la plus importante des quatre parties entre lesquelles se répartissent ses huit chapitres. D'une certaine façon, l'auteur est obligé de sortir des généralités, voire de certaines évidences, pour se demander quelle existence donner à ces réalités virtuelles que sont les « mondes-films », puisque ce ne sont pas des mondes dans lesquels nous vivons. Ce sont des mondes singuliers, ce qui fait qu'on peut parler de « mondes filmiques » et qu'on se situe dans le cadre d'une expérience esthétique. Mais ces « mondes », pour être appréhendés, requièrent d'être remplis symboliquement ; autrement, le concept de « monde » resterait vide. Yacavone veut donc parler, à la suite d'Ernst Cassirer et de Nelson Goodman, de « mondes » en tant que formes ou systèmes symboliques ou, de manière plus déterminante, comme résultant d'un processus de symbolisation. On ne peut qu'être d'accord avec lui sur ce point. Pour autant, toute la question — et tout l'enjeu du livre — n'en reste pas moins de savoir comment approcher ce processus de symbolisation.

D'un point de vue historique, Yacavone prend alors en considération trois grandes « traditions » : tout d'abord, ce qu'il

appelle la tradition « pragmatique-instrumentaliste », qui serait représentée par Peirce ; puis une tradition combinant le structuralisme et le post-structuralisme français à partir du paradigme linguistique ; enfin, une tradition « symbolique-expressive » ou « expressiviste », d'origine allemande, qui relierait Kant, Herder, Goethe, Hegel et Humboldt à Cassirer et à Goodman, ainsi qu'à Susanne Langer. Une telle classification est bien étonnante — et risque d'oblitérer l'attention du lecteur à l'égard des développements ultérieurs. Peirce ne s'est-il pas lui-même inspiré de Kant, même si c'est de manière critique, dans sa conception triadique de la sémiotique ? Goodman (qui sursauterait de se voir placé dans une lignée incluant des figures du romantisme et de l'idéalisme allemand) n'a-t-il pas mentionné Peirce comme l'un de ses prédécesseurs ? Et peut-on sérieusement placer le structuralisme et le post-structuralisme français ensemble, dans une même continuité et sans rapports avec les représentants des deux autres « traditions » ? Sans trop anticiper sur les problèmes posés par les visées générales du livre, on comprend que cette classification répond moins à des critères historiques et théoriques qu'aux besoins de la démonstration faite par l'auteur, notamment pour relier philosophie continentale et philosophie analytique (anglo-américaine).

Plus précisément, Yacavone considère qu'une tradition post-kantienne centrée sur la symbolisation et l'expérience aurait été négligée depuis la seconde moitié du XX^e siècle et rarement prise en compte dans les écrits sur le cinéma. Sur la question du symbolique, il se réfère d'abord à Cassirer, lequel trouve une forme de prolongement chez Langer et Goodman. Aucun de ces auteurs ne s'est intéressé de manière approfondie au cinéma — Yacavone renvoie toutefois au court texte de Langer (1953) intitulé « A Note on the Film » et à l'allusion de Goodman (1968) à *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) dans *Langages de l'art* —, mais cela n'est pas, depuis une perspective philosophique, un obstacle. L'auteur va en fait chercher à étendre le point de vue goodmanien aux études cinématographiques. À travers la question du symbolique, c'est essentiellement la question de l'esthétique qui l'intéresse ; d'un autre côté, les représentations symboliques à l'œuvre dans les films doivent aussi être rapportées à une réflexivité

propre au cinéma. Ce dernier point est central dans une réflexion qui cherche à sortir de l'opposition entre réalisme et formalisme pour privilégier, à la suite de Mitry et de Pasolini, une conception du cinématographique comme « transformation du préexistant » (p. 66) ; arguant du fait que ces deux « théoriciens et praticiens du cinéma » (*ibid.*) veulent se situer au-delà du paradigme linguistique et reconnaître le cinéma comme moyen d'« expression », l'auteur les rattache alors à la « tradition symbolique-expressiviste » représentée par Cassirer, Langer et Goodman.

Mais c'est surtout dans la philosophie de l'art de Goodman que Yacavone veut trouver un appui. Il définit dès l'introduction son travail comme « la première grande tentative d'appliquer de manière systématique l'explication symbolique et la construction des mondes de Goodman au cinéma » (p. xxiii). Par ailleurs, les titres des chapitres 4 et 5 — « Ways of Cinematic World-Making » et « Representation, Exemplification, and Reflexivity » — reprennent une terminologie goodmanienne. L'auteur cherche à traiter de ce qu'il appelle les « mondes cinématographiques » (*cinematic worlds*) en se référant à la notion de « monde » chez Goodman, et utilise de manière assez systématique les concepts goodmaniens de « dénotation » et d'« exemplification ». De manière plus intéressante et plus originale, c'est également à partir de Goodman qu'il met en avant des pratiques innovantes et créatrices, c'est-à-dire des cinémas sortant du cadre d'un réductionnisme économique-cognitiviste, et qu'il développe sa thèse de la « réflexivité comme exemplification symbolique-esthétique » (p. 130, notre traduction).

Une question incontournable est toutefois laissée de côté, ce que l'auteur reconnaît ponctuellement : la question du « temps ». Or, s'agissant de cinéma, cette question est centrale. Le fait que Goodman ne se soit jamais intéressé de manière approfondie au cinéma — il a surtout pris en considération les arts visuels, la danse ou la musique — pourrait d'ailleurs être considéré comme révélateur et significatif de son orientation sur le plan ontologique³. La question du temps est traitée par Yacavone essentiellement dans la partie suivante (la troisième, intitulée *Worlds of Feeling*), qui porte sur le rapport entre les mondes du film et les émotions, affects ou sentiments ; en cela, son approche reste

marquée par un cognitivisme que le nominalisme goodmanien rend encore plus contraignant. Cette question aurait pourtant pu être abordée à partir d'une autre perspective ontologique, notamment celle d'un réalisme développé aussi bien par des « continentaux » que par des « analytiques », ou dans le cadre d'une autre conception du symbolique, comme celle de Ricœur par exemple⁴. Ainsi, la question du temps est finalement rapportée non pas au fonctionnement symbolique de ce qui est présenté au cinéma, mais à un plan perceptuel-cognitif, lequel ne peut être rapporté, en dernière analyse, qu'à ce qui est représenté dans les films. L'auteur consacre certes une partie du septième chapitre (p. 211-226) à l'étude de cette question telle qu'elle est formulée dans l'esthétique phénoménologique de Dufrenne. On peut douter que la question du temps au cinéma soit toutefois approchée ici de manière satisfaisante ; d'autre part, l'intérêt de Yacavone pour Dufrenne réside d'abord dans la possibilité d'envisager un temps « exprimé » comme s'intégrant au temps propre du spectateur.

Précisons que cette partie consacrée au monde des émotions et des sentiments est l'une des plus stimulantes et des plus convaincantes du livre, non seulement en raison de la richesse et du caractère innovant de son contenu — notamment par rapport aux notions d'expressions cinématographiques locales et globales — mais surtout du point de vue du style et de la clarté de l'écriture. Yacavone fait référence aux apports de Carl Plantinga, de Noël Carroll, de Greg Smith, de Murray Smith et de Berys Gaut, lesquels se placent généralement dans le cadre d'un corrélationisme pour ce qui concerne l'articulation entre représentation et émotion (qui caractérise un rapport esthétique au récit filmique) ou le rapport entre cette dernière articulation et des formes filmiques conventionnelles ; l'auteur évite ainsi les impasses du déterminisme historique rétrospectif auxquelles ont pu conduire des conceptions étriquées du cognitivisme.

Comme on peut le voir à travers l'ensemble de ces références bibliographiques et filmographiques, ainsi que par les thématiques abordées, *Film Worlds* est un livre d'une grande densité conceptuelle et théorique. Et c'est probablement cette densité qui explique en partie la réception positive de l'ouvrage dans les

pays de langue anglaise, dans la mesure où elle amène les lecteurs, qu'ils soient spécialisés dans les études cinématographiques (avec un intérêt pour la théorie) ou dans les études philosophiques (avec un intérêt pour le cinéma), à réfléchir à leurs propres conceptions. Plus précisément, l'une des qualités notables du livre tient à la façon dont il est structuré à partir de ses références hétérogènes et de l'étendue de ses problématiques, de manière à élaborer une progression vers une partie finale ouvrant sur une « herméneutique du cinéma » qui serait résumée par la phrase suivante (p. 266) :

[...] montrer que la réalité « objective » d'un monde-œuvre cinématographique, en tant qu'objet symbolique-esthétique, et sa réalité plus « subjective », en tant que déploiement d'expérience affective-immersive dans le temps vécu, sont unies dans la réalité et le concept de l'événement cinématographique, comme étant à la fois une expérience de vie et une réflexion des réalités contextuelles plus larges de la culture et de la tradition cinématographique.

On peut trouver cette conclusion tout à fait juste et pertinente⁵. On pourrait déplorer une certaine disparité entre les chapitres, mais les défauts, les limitations ou les désaccords qui pourraient en résulter seraient compensés par le fait qu'on sort de la lecture de ce livre en étant conduit à penser davantage le cinéma à travers cette articulation entre les « mondes dans les films » (*worlds-in films*) et les « mondes des films » (*worlds-of films*). Ils ne sont pas si nombreux les ouvrages qui continuent de travailler en nous après qu'on les a rangés sur une étagère.

Pour autant, on ne peut éviter de soulever finalement un point plus problématique, qui concerne ce qui est généralement considéré comme la qualité première de ce livre, à savoir la construction de ponts entre des approches souvent envisagées comme inconciliables, soit à travers l'opposition, surtout propre aux théories du cinéma, entre « cognitivisme » et « phénoménologie », soit à travers l'opposition philosophique entre « continentaux » et « analytiques ». Ce problème a en fait été mentionné par l'auteur dans son introduction : c'est celui de l'éclectisme (p. xxi). Or, cet éclectisme n'était pas conçu alors comme un problème, mais comme une nécessité — censée permettre

d'accéder à quelque chose de nouveau, notamment pour pouvoir mieux relier études cinématographiques et esthétique philosophique. Cependant, et sans qu'on ait à s'en étonner, une incompatibilité demeure entre des perspectives aussi différentes que celles des quatre auteurs les plus cités dans l'ouvrage, à savoir Dufrenne, Gadamer, Goodman et Mitry. Yacavone écrit pourtant que « ces approches générales sont loin d'être incompatibles » (p. xx) et que :

[...] lorsqu'elles sont prises ensemble et dans une certaine mesure synthétisées l'une par rapport à l'autre et par rapport à la théorie et à la critique du cinéma, elles reflètent bien l'attrait concomitant de l'art cinématographique en direction de nos sens, de nos émotions et de nos intellects.

Le terme « synthétisé » est assez malheureux, car il n'est pas contestable que les points fondamentaux et les visées de ces différentes approches, au-delà de tous les rapprochements qu'il est possible et probablement nécessaire d'établir entre eux, ne peuvent faire l'objet d'une synthèse. On pourrait penser que ce qui a conduit Yacavone à forcer un peu les choses tient à son désir ardent de relier études cinématographiques et esthétique philosophique. Toutefois, la question de l'esthétique reste inséparable d'une prise sur le réel ; de la même façon, les « mondes des films » ne peuvent jamais être disjoints d'un « monde social », au sens du *Lebenswelt* d'Husserl, de Schütz ou même d'Habermas, dans lequel les films existent et auquel ils se rapportent ou apportent leur contribution. Ou, pour le dire avec Ricœur (1995, p. 263) :

[...] on ne peut donc employer le terme « monde », en toute rigueur, que lorsque l'œuvre opère à l'égard du spectateur ou du lecteur un travail de refiguration qui bouleverse son attente et son horizon ; c'est seulement dans la mesure où elle peut refigurer ce monde que l'œuvre se révèle elle-même comme capable d'un monde.

École des hautes études en sciences sociales

NOTES

1. Tout en se rapportant à des différences sur le plan des visées et des styles philosophiques, la distinction entre « philosophie continentale » et « philosophie analytique » relève aussi d'une convention de langage. Des liens historiques existent entre les deux domaines et les frontières sont aujourd'hui plus poreuses, même s'il y a encore des partisans d'une différenciation stricte.
2. Au sens développé, à partir de la philosophie de l'esprit, par des théories cognitivistes et des théories évolutionnistes, de manière disjointe ou conjointe.
3. Jean-Marie Schaeffer reprend l'interprétation de Genette selon laquelle Goodman élabore une conception sémiotique de l'art, mais il la prolonge dans un sens critique en soulignant que « l'approche de Goodman se situe du côté d'une théorie des objets et non pas d'une théorie de l'expérience » (Schaeffer 2015, p. 54; voir aussi p. 53-63). Il serait alors problématique de rattacher la philosophie goodmanienne à une perspective herméneutique pour laquelle la notion d'expérience est déterminante.
4. Pour rester dans le champ de l'esthétique, on pourrait citer *Temps et récit III* de Paul Ricoeur (1985, p. 284-328). Si Yacavone se réfère à la recension par Ricoeur (1980) des *Manières de faire des mondes* de Goodman (1978), il omet d'en rappeler la tonalité largement critique, notamment concernant l'irréalisme (revendiqué) de Goodman.
5. L'approche de Yacavone pourrait être rapportée à celle qu'élabore Martin Seel (2013) dans *Die Künste des Kinos* à partir de l'expérience du spectateur ; mais ces deux approches ne renvoient pas à la même « herméneutique du cinéma ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bordwell 1985 : David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Carroll 1988 : Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

Cavell 1971 : Stanley Cavell, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971], traduit de l'anglais par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.

Deleuze 1983 : Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze 1985 : Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Goodman 1968 : Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Pluriel, 2011.

Goodman 1978 : Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

Langer 1953 : Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Scribner, 1953.

Laugier 1995 : Sandra Laugier, « Y a-t-il une philosophie post-analytique ? » [1995], *Cycnos*, vol. 17, n° 1, 2008, <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1623>.

Ricoeur 1980 : Paul Ricoeur, « *Ways of Worldmaking* (review) », *Philosophy and Literature*, vol. 4, n° 1, 1980, p. 107-120.

Ricoeur 1985 : Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Ricoeur 1995 : Paul Ricoeur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay* [1995], Paris, Pluriel, 2010.

Schaeffer 2015 : Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

Seel 2013 : Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2013.

L'espace d'une pensée

Thomas Carrier-Lafleur

Lucie Roy, *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015, 235 p.

J'en suis venu, hélas, à comparer ces paroles par lesquelles on traverse si lestement l'espace d'une pensée, à des planches légères jetées sur un abîme, qui souffrent le passage et point la station.

Paul Valéry (1926, p. 53)

Au cours de ce compte rendu, nous tenterons d'abord de dégager la qualité philosophique du plus récent ouvrage de Lucie Roy, professeure à l'Université Laval, *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma*, en insistant sur sa méthode essayistique et sur certains de ses principes de composition, puis, sommairement, nous donnerons quelques exemples des enjeux abordés dans ce travail, auquel seule une lecture attentive pourrait toutefois rendre justice. Mais disons tout de même ceci d'emblée, qui a son importance pour la suite : la grande qualité du *Pouvoir de l'oubliée* est d'être un livre qui *ne se résume pas*. D'une manière qui, en elle-même, est philosophique, le lecteur est invité à suivre l'auteure dans un généreux parcours réflexif, où cinéma et philosophie se mélangent, se réfractent et, là est le plus important, se construisent l'un l'autre. En refermant l'ouvrage (pour mieux le rouvrir ensuite, car il est de ces livres qu'il faut relire et pratiquer), le lecteur en arrive à cette conclusion : dans cette expérience de lecture, le cinéma et la philosophie ne sont plus seulement alliés ou complémentaires, mais deviennent mutuellement nécessaires et, à tout prendre, indiscernables.

*

« Les images ne “parlent” pas seules au cinéma et le film ne pense pas par lui-même : seul un sujet est susceptible de faire parler les images et de faire en sorte que le film donne à penser » (p. 13-14). Cette instance flottante et transitoire nommée « sujet » représente justement le principal sujet du *Pouvoir de l'oubliée* — cette « oubliée du cinéma » (p. 13) étant, comme l'indique le titre, la perception. Toutefois, il faut se garder d'associer immédiatement ce sujet à une entité phénoménologique trop clairement identifiable. Pour Derrida, l'auteure nous le rappelle, et ce, dès la première page de son livre, « [l]e sujet de l'écriture est un *système* de rapports entre les couches » (Jacques Derrida, cité p. 13, note 2). La subjectivité qui est mise en jeu dans l'ouvrage est ainsi éminemment plurielle, convoquant un montage non subjectif d'instances et de points de vue. C'est à partir des différentes strates de ce sujet-système — de cet *agencement*, pourrait-on dire en termes deleuziens (le mot est aussi utilisé par l'auteure en avant-propos, à l'occasion d'une citation des *Mille plateaux*) — que l'expérience cinéphilosophique pourra se déployer. Cette multiplicité immanente du sujet de l'écriture — à la fois ce qui écrit, ce qui s'écrit, ce pour quoi l'on écrit, ceux à qui l'on écrit, etc. — est donc le premier ancrage de l'ouvrage, dont la visée est précisément d'*ancker* les rapports entre le cinéma et la philosophie, de les incarner et de leur donner vie, au-delà de la réduction disciplinaire ou des attractions d'une pensée qui prétend s'exhiber dans sa nudité et s'illusionne de provoquer ainsi le plaisir du lecteur pressé.

La rencontre discursive et dynamique entre le cinéma et la philosophie crée donc un sujet particulier, c'est-à-dire une expérience affective, sensori-motrice et mentale, active à même sa virtualité, et — là est peut-être l'essentiel — dont la description ne doit pas être extérieure à l'écriture elle-même. C'est pourquoi, dès la première ligne de l'avant-propos (p. 9), on peut lire que « [c]e travail est placé sous la large coiffe des essais » (le sous-titre du *Pouvoir de l'oubliée* est d'ailleurs « Un essai à caractère philosophique »). Le terme ne pourrait être plus approprié : « essai », le *Pouvoir de l'oubliée* l'est au moins triplement. D'abord par la volonté d'afficher la matérialité de l'écriture. La pensée a toujours besoin d'un *espace* : le texte s'implante dans le

support livresque, tandis que le film, pour sa part, s'affiche sur l'écran, pour ensuite s'ancrer dans le mouvement de la pensée propre à chaque spectateur. Alors que la cinéphilosophie est parfois du côté d'un idéalisme simplificateur, la parole dont nous lisons le résultat dans ce livre n'est jamais immatérielle, éthérée, mais est représentée dans le texte, qui rend compte de sa facture (nous y reviendrons dans le prochain paragraphe) et dont la composition est soigneusement travaillée. Ainsi l'ouvrage est-il divisé en deux « carnets » — la rencontre entre le cinéma et la philosophie, telle une traversée, doit s'écrire au jour le jour, puisqu'elle est inscrite à même l'ordinaire de notre vécu —, qui comportent chacun une série d'expérimentations et, comme l'écrit l'auteure, de « laboratoires » — « un laboratoire [étant] un lieu, imaginaire dans ce cas-ci, où certaines hypothèses peuvent être soumises à l'analyse » (p. 78). La pensée de plusieurs philosophes modernes et contemporains (d'Henri Bergson à Robert Stiegler, en passant par Paul Ricœur, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, sans oublier Roland Barthes, Dominique Chateau et Jean-Louis Déotte) — surtout présents, à quelques exceptions près, dans le premier carnet, alors que le second analyse plus en détail l'expérience narrative de certains films précis — est présentée, commentée, interprétée du point de vue des questions auxquelles le cinéma, au cours de son histoire, a su donner de l'importance, et en particulier à partir de la faculté unique qu'a l'œuvre cinématographique de rétroagir sur la pensée et de communiquer indirectement un savoir. Plus encore, les « laboratoires » et les « chantiers » des deux carnets qui divisent l'ouvrage sont l'occasion d'une compénétration des effets propres aux deux expériences du monde que proposent le cinéma et la littérature. Jamais, donc, le cinéma ne sert à illustrer tel concept de la philosophie, au même titre que le langage philosophique ne vient pas orienter les œuvres du cinéma dans un sens plutôt que dans un autre. Prônant une approche ouverte des deux médiums et des spécificités de leur travail sur la pensée, l'auteure a ainsi bien raison d'écrire que « le territoire, en ce qui a trait au rapport entre cinéma et philosophie, est bien loin d'être couvert dans sa totalité » (p. 9). Il ne l'est pas, non parce que la plupart des concepts philosophiques n'ont pas

encore été expliqués par des exemples filmiques, mais parce que l'*acte même* de philosopher, c'est-à-dire celui qui consiste à s'attarder au mouvement de la pensée et à son inscription dans la durée, a encore tout à nous apprendre de «l'impact, à l'aller comme au retour, de la pensée sur l'ouvragement du film» (p. 33). Parallèlement à l'affichage de la *matérialité* de l'écriture — laquelle a pour effet de rappeler au lecteur la nécessité d'an-crer la pensée au sein d'un processus et dans des supports —, c'est par cette question de l'*ouvragement* que nous pourrons mieux comprendre la dimension essayistique, et par là même philosophique, du *Pouvoir de l'oubliée* — dimension qui, faut-il le répéter, situe très avantageusement ce livre par rapport à la moyenne des publications cinéphilosophiques avec lesquelles il cohabite.

«Ouvragement» est en effet un des termes qui revient le plus fréquemment dans l'essai. Le sens du mot est volontairement double : il s'agit, d'une part, de la difficile *mise en œuvre* des expériences cinématographiques (dont les effets excèdent le support, tout en donnant l'impression de s'y restreindre) et, d'autre part, du *travail* qu'elles font sur la pensée (du rythme qu'elles lui insufflent). En raison de cet «ouvrage» constant qui résulte de la tension entre l'inscription matérielle des œuvres d'art et le mouvement — idéal sans être abstrait — qu'elles impriment à la pensée, l'auteure préconise une vision essentiellement ouverte de l'objet filmique, dont le sens ne se fixe jamais complètement ; les idées véhiculées par les différents points de vue narratifs du récit (qu'il soit fictionnel ou documentaire) ne visent pas à *informer* la pensée, mais à la *provoquer* : à la faire accoucher d'elle-même. C'est ce travail indéfiniment reproductible de la pensée par le film et du film par la pensée que la philosophie, à défaut de pouvoir l'expliquer, peut tenter de traduire. Cet ouvragement — disons, ce *devenir* — est également caractéristique du livre lui-même en tant qu'objet :

Quiconque écrit ou lit sait qu'un livre ne connaît sa fin qu'au moment où nous en décidons ; et que nous décidons de cette fin, le plus souvent, en étant conscient de l'incomplétude des réflexions et des dialogues qui y sont menés (p. 9).

L'œuvre n'est donc jamais faite, mais reste toujours *à faire*. La pensée doit la poursuivre ; mais, ce faisant, la pensée elle-même évolue, se déplace, agrandit son espace, dans un processus dont l'infini porte le nom d'*« essai »*. Après la matérialité de l'écriture, le second ancrage essayistique est ainsi *l'ouvragement du texte lui-même*, son inscription dans la durée. Il n'est pas anodin que l'auteure tienne à souligner que « [l]e présent essai, dont la rédaction s'est échelonnée sur plusieurs années et a connu autant d'interruptions, témoigne néanmoins de préoccupations qui ont été les [siennes] depuis le début de [ses] études dans le domaine » (p. 9-10). Tout lecteur averti de Montaigne sait que le début et la fin de telle phrase ou de tel passage des *Essais* ont été rédigés à plusieurs années d'intervalle. Bien qu'invisible, ce sentiment de la durée inscrite à même le corps du texte, et qui en ouvre le sens comme l'intention, *se sent* à la lecture, dont on devine — ou dont à tout le moins on imagine — les articulations comme autant de détours d'un labyrinthe. Le *Pouvoir de l'oubliée* fonctionne selon un tel principe d'alluvionnement, où se multiplient les retouches, les ajouts (par exemple l'apport, tardif nous dit l'auteure, de la pensée de Déotte et, par la bande, de celle de Benjamin), les ouvertures, bref, l'ouvrage de l'imperceptible qui travaille l'inscription matérielle du texte. La démarche menant à l'ancrage — toujours relatif — du texte est donc *elle-même philosophique* : c'est elle qui constitue le véritable laboratoire. Les carnets sont des machines à transformations, comme un film dont les visionnements successifs laissent voir certains détails et déplacements souterrains.

Mais à quoi sert l'ouvragement du texte dans la durée, son inscription dans une matérialité en devenir ? À produire des effets dont l'actualisation nécessite la participation du lecteur. Complémentaire aux deux premières, voilà la troisième raison pour laquelle le *Pouvoir de l'oubliée* est un essai philosophique sur le cinéma : la mise en œuvre de l'écriture n'explique pas son sujet, elle vient le *complexifier*. On ne saurait trop insister sur ce point : par la dimension performative d'une écriture qui agence les films, les pensées et leurs interrelations, l'auteure nous fait comprendre la qualité *indirecte* de l'enseignement philosophique (qui, ne l'oublions pas, ne gagne rien à être considéré comme un

«discours *sur*»). La philosophie ne peut communiquer directement la vérité du cinéma, pas plus que le cinéma ne peut montrer directement celle de la philosophie. En revanche, ils peuvent conjointement la chercher, et, surtout, laisser poindre les traces de cette recherche comme autant d'étapes d'un processus dont ne compte pas tant le résultat que le passage même.

[O]n considérera le film comme un opérateur par rapport au monde sensible que l'esprit traverse et construit, et on prendra en compte le fait que l'esprit se prête, par lui-même, à une entreprise fictionnelle (p. 146).

Non pas d'un point de vue disciplinaire ou didactique, mais en se situant dans notre expérience la plus ordinaire, cinéma et philosophie mettent ainsi en œuvre une fabulation commune de la vérité humaine — d'où, peut-être, la grande place accordée dans l'essai au cinéma de Pierre Perrault, pour qui rien ne compte davantage que «le flagrant délit de légender» (Perrault 1996, p. 48). Textes filmiques et philosophiques se rejoignent dans cette volonté de *donner corps* à l'expérience immersive de la fiction, ce qui, précisément, *donne à penser*, car, précise l'auteure, «la fiction ne coïncide pas avec la phénoménalité du monde extérieur [...] ni avec la phénoménalité du monde intérieur» (p. 154). La perception qui émane de la fiction est un entre-deux, un espace unique où pourra se loger la vérité de l'expérience. C'est pourquoi, contrairement à plusieurs philosophes du cinéma — dont Deleuze —, Lucie Roy met l'accent sur les «univers fictionnels» (p. 21) d'où émergent les films, et auxquels le spectateur est amené à réfléchir. Documentaire ou explicitement fictionnel, le récit cinématographique ne communique pas non plus directement les événements, mais les offre à la pensée, qui, comme un miroir, les réfléchira ensuite à nouveau dans le film. Par cette habileté de ne jamais complètement «mettre en boîte» son propos, mais au contraire d'encourager une communication indirecte de la logique circulaire et autogénératrice¹ de la perception cinématographique — qui, on le comprend, n'est pas associable pour l'auteure à la perception naturelle, sans non plus être surdéterminée par le langage cinématographique (l'ouvragement perpétuel du film fait en sorte que l'on ne peut jamais être

certain de ses effets sur le spectateur) —, Lucie Roy fait preuve d'une grande prudence, mais aussi d'une grande maîtrise de l'écriture essayistique, qui possède également son propre principe moteur, préférant ouvrir les objets de son discours plutôt que de les fermer. « [L']inscriptibilité de la pensée » ne peut se faire sans « l'ouvragement des supports » (p. 32). Ainsi faut-il en arriver à l'évidence : qu'est donc le *Pouvoir de l'oubliée*, sinon — *à la lettre* — un véritable livre de philosophie ?

*

En somme, de quoi nous parle cet essai ? De trop de choses pour y entrer en détail ou pour tenter de les communiquer directement. La stratification des sujets de l'ouvrage se construit d'une manière autoréflexive qui fait en sorte que les soustraire de leur mouvement revient également à leur retirer leur identité. La pensée y est toujours « en écriture » (p. 14), c'est-à-dire qu'elle cherche un support sans pour autant s'y perdre, mais au contraire pour gagner en expansion.

Dans ces différentes « passerelles entre le cinéma et la pensée » (p. 19), on doit pour le moins préciser au lecteur qu'il sera amené à reconsidérer les ouvrages de Deleuze sur le cinéma (sans reprise naïve de leur vocabulaire et sans volonté de les déconstruire, ce qui représente généralement les deux écueils de la critique cinématographique de ces ouvrages), à relire leur source bergsonienne (au-delà de ce qu'en retiennent les deux *Cinéma* deleuziens), à plonger dans la sphère historique et technique du cinéma des premiers temps, là où tous les films « racontent l'histoire d'une invention » (p. 23), à revoir le « montage méliésien » (p. 30), ainsi que celui que décrit Bergson dans *L'évolution créatrice*, à repenser l'opération du cadrage conjointement aux différences entre cadre, hors-champ et hors-cadre. Ce lecteur rencontrera aussi sur son chemin le bloc magique freudien et son commentaire par Derrida, une analyse particulièrement éclairante de *L'homme à la caméra* (*Chelovek s kinoaparatom*, Dziga Vertov, 1929) en tant que film « mallarméen » (p. 59), puis en tant que film bergsonien sur l'instabilité des choses (p. 64), et ensuite une autre analyse filmique, cette fois

de *La liste de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) comme « fiction à caractère eidétique » (p. 83), analyse à laquelle feront suite une relecture de quelques thèses baziniennes, des considérations sur le « réalisme » godardien, une comparaison du « photographique » et du « pictural » — montrant entre autres que « l'image arrêtée n'a rien d'acinématographique » (p. 95) —, des réflexions sur les arts de la représentation et sur la question des « images en littérature » (p. 97), et, dans ce qui constitue une des plus belles parties de l'ouvrage, sur la dimension mémorielle de « l'écriture perraultienne » (p. 128). Pour en arriver, dans le second carnet, à la question de l'association entre la parole et l'écriture, à Internet et à la « multiplication des images » (p. 141) dans la culture numérique, au *morphing* et au montage par transformation, à la création du néologisme « personnage » (p. 150), à une analyse magistrale qui met l'accent sur les identités narratives à l'œuvre dans *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), au destin du personnage d'Hannibal Lecter, permettant une *éthique* de la fiction et interrogeant la relation entre l'identité narrative et la philosophie. Et, bien sûr, nous en passons.

Ce que permet ici l'approche philosophique, ce n'est rien de moins qu'une réévaluation globale du fait cinématographique, de la production du film jusqu'à sa réception. Le face-à-face entre le cinéma et la philosophie est constant, mais pourtant jamais réduit à un problème qui serait seulement d'ordre théorique ou spéculatif. Cette rencontre se cristallise en une démarche réflexive, dont le texte est le résultat. Plutôt que de faire de la philosophie une discipline qui crée des concepts sans véritable problème pour les supporter, et du cinéma un dispositif qui ne pourrait que les dramatiser *ex nihilo* ou qui en contemplerait les difficultés, cet essai est une reprise active qui recrée le cinéma et la philosophie. Ce faisant s'ouvre aussi enfin l'espace de la pensée, alors que cinéma et philosophie s'embrassent mutuellement. Espérons qu'il ne s'agit pas de leur dernière étreinte.

Université de Montréal

NOTES

1. Le film crée la pensée, qui recrée le film, et qui — infiniment — recrée la pensée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bergson 1907: Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

Deleuze 1983: Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze 1985: Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Deleuze et Guattari 1980: Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Montaigne 1595: Michel de Montaigne, *Les essais* [1595], Paris, Gallimard, 2009.

Perrault 1996: Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996.

Valéry 1926: Paul Valéry, «Lettre d'un ami» [1926], *Oeuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 1960, p. 46-55.

Auteurs/Contributors

MARCO BERTOZZI est professeur de cinéma documentaire et expérimental à l'Université IUAV de Venise. Il a notamment publié *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière* (2001), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema* (2008), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (2012) et *L'autre néo-réalisme. Une correspondance* (avec Thierry Roche, 2013). Il a également réalisé plusieurs films, dont *Il senso degli altri* (2007), *Predappio in luce* (2008) et *Profughi a Cinecittà* (*Les réfugiés de Cinecittà*, 2012). En 2013, il a dirigé *Corto Reale*, une série de 27 épisodes sur l'histoire du cinéma documentaire italien produite par la chaîne de télévision publique Rai Storia.

LUCA CAMINATI est professeur agrégé en études cinématographiques à l'École de cinéma Mel-Hoppenheim de l'Université Concordia et directeur adjoint de la revue d'études italiennes Italica. Il est l'auteur des ouvrages *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo* (2007), *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta/Pasolini's Primitivism and the Sixties Italian Art Scene* (2010) et *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà* (2012).

THOMAS CARRIER-LAFLEUR est stagiaire postdoctoral Banting et chargé de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. En 2010, il a publié *Une philosophie du « temps à l'état pur ». L'autofiction chez Proust et Jutra*. Son deuxième ouvrage, *L'œil cinématographique de Proust* vient de paraître en France. Il est l'auteur d'une trentaine d'articles sur le cinéma et la littérature, et fait partie des comités de rédaction des revues savantes *Nouvelles Vues* et *Sens public*. Il est également membre du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) et de Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire). Ses

recherches actuelles portent sur l’invention littéraire des médias et sur l’intermédialité du cinéma québécois.

ANNE-VIOLAINE HOUCKE est normalienne, agrégée de lettres classiques et maître de conférences en études cinématographiques à l’Université Paris Nanterre. Ses recherches portent entre autres sur les (ré)inventions audiovisuelles de l’Antiquité et sur le cinéma moderne. Pensionnaire de la Villa Médicis en 2015-2016, elle y a notamment conçu un projet de monographie et de film sur la photographe et réalisatrice italienne Cecilia Mangini. Elle prépare actuellement un ouvrage intitulé *L’invention de l’antique. Fellini et Pasolini: la poétique des ruines* (à paraître en 2018).

HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN est professeur d’esthétique et d’histoire du cinéma à l’Université Paris Nanterre, où il codirige le laboratoire interdisciplinaire Histoire des arts et des représentations (HAR). Ses domaines de recherche privilégiés sont Pasolini, les écrits de cinéma, et l’esthétique et la mutation du cinéma d’animation. Il prépare actuellement l’édition des œuvres complètes d’André Bazin.

SAMUEL LELIÈVRE est chercheur en philosophie et sciences sociales ainsi qu’en études cinématographiques. Ses publications récentes incluent, entre autres, « La philosophie ricœurienne de l’esthétique entre poétique et éthique » (dans un numéro de la revue *Études ricœurriennes/Ricœur Studies* intitulé « Ricœur et les arts / Ricœur and the Arts », qu’il a dirigé en 2016) et « Cinémas africains, hybridation culturelle et nomadisme : le parcours d’une reconnaissance » (dans *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l’altérité*, dirigé par Patricia-Laure Thivat, 2017).

SILVESTRA MARINIETTO est professeure à l’Université de Montréal, dont elle dirige le Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques. Elle est l’auteure d’un livre sur Pier Paolo Pasolini, paru aux éditions Cátedra en 1999, ainsi que de nombreuses contributions à des ouvrages collectifs, dont « *Teorema, Porcile e Salò : il potere e le società storiche* » (dans

Pier Paolo Pasolini: In Living Memory, dirigé par Ben Lawton et Maura Bergonzoni, 2009), « L'intermédiaire : un concept polymorphe » (dans *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, publié sous la direction de Célia Vieira et d'Isabel Rio Novo, 2011) et « Médiation et responsabilité » (dans *Enjeux interculturels des médias*, dirigé par Michèle Garneau, Hans-Jürgen Lüsebrink et Walter Moser, 2011). Ses recherches portent actuellement sur l'exemplarité au cinéma et du cinéma.

JULIE PAQUETTE est professeure adjointe à l'École d'éthique publique de la Faculté de philosophie de l'Université Saint-Paul, à Ottawa. Elle a publié plusieurs articles sur Pasolini, dont « Esquisse des échos pasolinien en terre québécoise : des jésuites au transculturalisme » (*Oltreoceano*, 2015), « Marxiste en apesanteur » (*Le Magazine littéraire*, 2015) et « Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des oubliés du pouvoir au fascisme à chemise blanche » (*Nouveaux Cahiers du socialisme*, 2016). Elle a également dirigé, avec Marc de Kesel, un numéro de la revue *ThéoRèmes* intitulé « Pasolini : religion rebelle » (2017).

VICTOR VISER enseigne en communication à la Texas A & M University at Galveston (TAMUG). Il a présenté et publié un certain nombre de communications et d'articles sur l'histoire de la culture populaire et la théorie critique de la philosophie, notamment « Commodification as a System of Signs in the Contemporary Historical Bloc » (*Dialectical Anthropology*, 1994), « Geist for Sale: A Neoconsciousness Turn Through Advertising in Contemporary Consumer Culture » (*Dialectical Anthropology*, 1999), « Winning the Peace: American Planning for a Profitable Post-War World » (*Journal of American Studies*, 2001) et « Social Identity Formation in Midpassage: American Advertising Imagery in the 1940s » (*Prospects*, 2002).

CANADIAN JOURNAL OF FILM STUDIES

REVUE CANADIENNE D'ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

V.25
N.1

VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE DE RCÉC
TWENTY-FIFTH ANNIVERSARY OF CJFS



Des articles scientifiques, rédigés en français et en anglais, portant sur la théorie, l'histoire et la critique de film et des médias ; des comptes-rendus ; des documents de recherche rares et d'archives.

Des contributions plus récentes incluent Annette Kuhn, Philip Rosen, Jane Gaines, Patrice Petro, Catherine Russell, Miriam Hansen, Haidee Wasson, Janet Staiger, Tom Waugh, Zuzana Pick, William C. Wees, Charles Acland.

Les renseignements sur l'abonnement, les directives pour les auteurs, ainsi que les archives sont disponibles en ligne via l'adresse filmstudies.ca/journal/cjfs/

Les soumissions sont attendues à l'adresse cjfsedit@filmstudies.ca

La RCEC/CJFS est publiée bi-annuellement par l'Association canadienne d'études cinématographiques/Film Studies Association of Canada.

Marc Furstenau (Université Carleton, Ottawa) et Jerry White (Université Dalhousie, Halifax) agissent à titre de co-directeurs de la revue.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

voix.images@uqam.ca
www.voixetimages.uqam.ca

La revue *Voix et Images* publie trois numéros par année qui comprennent des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine, des textes inédits et des entrevues avec des écrivains du Québec ainsi que des chroniques sur l'actualité. Chaque numéro de *Voix et Images* comprend trois rubriques principales : un dossier, des études et des chroniques.

ANDRÉ BELLEAU II : LE TEXTE MULTIPLE
volume X L I I numéro 2 (125), HIVER 2017

André Belleau : le texte multiple

¶ DAVID BÉLANGER, JEAN-FRANÇOIS CHASSAY et MICHEL LACROIX

Portrait de l'intellectuel « intermédiaire ». Engagement de la parole et du geste chez André Belleau

¶ JULIEN LEFORT-FAVREAU

Trahir Belleau, ou y a-t-il une intellectuelle dans la salle ?

¶ MARIE PARENT

La poésie à distance

¶ FRANÇOIS DUMONT

André Belleau, lecteur de Norbert Wiener

¶ JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

André Belleau à la radio ou la théorie littéraire dialoguée

¶ MICHELINE CAMBRON

André Belleau à l'épreuve de l'étranger. L'exemple de l'Allemagne

¶ ROBERT DION

« Un coup délivré de Trudeau... » À propos de la correspondance entre André Belleau et Pierre Vadéboncœur (1978-1985)

¶ JONATHAN LIVERNOIS

Rabelais au pluriel. André Belleau et l'unité perdue

¶ PIERRE NEPVEU

Douze textes brefs sur Belleau

¶ MICHEL LACROIX

Bibliographie d'André Belleau

¶ BENOÎT MELANÇON

ABONNEMENT

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS) : étudiant **29 \$**
individu **45 \$**
institution **100 \$**

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS) : étudiant **35 \$**
individu **55 \$**
institution **105 \$**

Télévision 7

Repenser le récit avec les séries télévisées
Sous la direction de François Jost



Depuis une vingtaine d'années, de nouvelles séries sont apparues tirant parti d'un formidable levier : une temporalité indéfinie et ouverte. Les héros ne sont plus ces êtres monolithiques, insensibles au travail du temps, mais des individus qui vieillissent en même temps que nous. Jamais l'attachement au monde raconté que permet la durée n'a été autant lié à l'incertitude de son destin. Les intrigues se complexifient, jouant sur les emboîtements entre épisodes, saisons et série : flashbacks et flashforwards, enchâssements et jeux sur les points de vue constituent de nouveaux modes de narration. Les séries changent nos visions du monde, pas seulement par ce qu'elles en disent, mais d'abord par la façon de le raconter. Ainsi, à leur manière, elles nous obligent à *reprendre le récit*.

ISBN : 978-2-271-09161-1

Format : 17 x 24

258 pages

Prix : 25 €

Publié avec l'aide du LABEX *Industries culturelles et Crédit artistique* et du Centre d'Études des Images et des Sons Médiaques (Sorbonne Nouvelle-Paris 3).

CNRS EDITIONS

15, rue Malebranche 75005 Paris

Tél: 01 53 10 27 00 — Fax: 01 53 10 27 27

E-mail: cnsrseditions@cnsrseditions.fr — www.cnsrseditions.fr

questions de communication 30 • 2016

Arènes du débat public

Dossier coordonné par
Romain Badouard, Clément Mabi
et Laurence Monnoyer-Smith

Le débat et ses arènes.

À propos de la matérialité des espaces de discussion
Romain Badouard, Clément Mabi, Laurence Monnoyer-Smith

Publics, problèmes publics, arènes publiques...

Que nous apprend le pragmatisme ?

Daniel Cefai'

« Le jour où toi et moi on sera égaux, j'irai voter ».

Évitement des discriminations raciales
et (dé)mobilisation politique des groupes minorisés

Julien Talpin

Participer ou presque.

Préciser les ambiguïtés de la participation
dans le domaine médical

Mathieu Berger, François Romijn

Les conversations politiques en ligne au quotidien :
design, délibération et « tiers espace »

Scott Wright

#Théoriedegenre : comment débat-on du genre
sur Twitter ?

Virginie Julliard

Dynamiques de construction et instrumentalisation
de la légitimité dans les débats en ligne
relatifs au réchauffement climatique

Baptiste Campion

Échanges

Des échelles de la critique. Réponses

Fabien Granjon

L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses
Raphaël Baroni

Notes de recherche

De la sincérité aux effets de sincérité,
l'exemple de l'immersion journalistique à la télévision
Marie-France Chambat-Houillon

Entre faits divers
et débats publics :
comment la presse
écrite aborde
la psychiatrie ?
*Caroline Guibet Lafaye,
Pierre Brochard*

Se mouvoir par-delà
les frontières
au moyen d'un projet
bénévole
*Marie-Claude Plourde,
Consuelo Vásquez,
Sophie Del Fa*

Que faire face à l'apocalypse ?
Sur les représentations et les ressources
de la science-fiction devant la fin du monde
Yannick Rumpala

À l'orée du journalisme, aux marge de ses idéaux.
Marchés du travail et trajectoires d'insertion
des nouveaux journalistes de Belgique francophone
Oliver Standaert

En VO

Présentation
Angeliki Monnier

Solidarity and Spectatorship
Lilie Chouliaraki

Notes de lecture

Culture, esthétique
Histoire, sociétés
Langue, discours
Médias, information
Technologies

Livres reçus

Abstracts



PRIX AU NUMÉRO
ABONNEMENT (1 an, 2 numéros)

20 euros (frais de port de 3,25 euros en sus)
32 euros (frais de port de 6,50 euros en sus)

Abonnement : PUN - Éditions universitaires de Lorraine • edulor-edition@univ-lorraine.fr
Achat en ligne : <http://www.lcdpu.fr/reviews/questionsdecommunication>
En ligne : questionsdecommunication.revues.org
[et cairn.info/revue-questions-de-communication.htm](http://cairn.info/revue-questions-de-communication.htm)

Revue publiée avec le soutien du Centre de recherche sur les médiations
(Université de Lorraine).

7^È ÉDITION

FESTIVAL DE CINÉMA DE LA VILLE DE QUÉBEC

13 AU 23
SEPTEMBRE
2017

FCVQ.CA



ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD TICARTTOC VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MCÉBIUS
XYZ LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE
L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

LA CULTURE EN REVUES

sodep
LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

PROCHAIN NUMÉRO

Volume 27, numéros 2-3

Les salles de cinéma. Histoire et géographie

Sous la responsabilité de Claude Forest

Ce dossier dresse un panorama inédit de l'exploitation cinématographique sur quatre continents. Il s'intéresse notamment à la Chine, qui se démarque depuis le début de cette décennie par un dynamisme inconnu ailleurs et à la mesure de son immensité, ainsi qu'à l'Inde, dont la production de films est plus souvent évoquée que la diversité de son parc de salles. Ces situations d'Asie sont à l'opposé de l'état de total délabrement qui caractérise à cet égard le continent africain en sa zone francophone, et dont les causes sont précisément retracées. Ces trois parties les plus peuplées de la planète contrastent avec les pays qui ont vu naître le cinématographe, dont les problématiques contemporaines divergent. Les tentatives, notamment d'innovations technologiques, se multiplient pour tenter de reconquérir les spectateurs en Amérique du Nord. En Europe, l'étude d'une ville allemande permet de voir comment son parc de salles s'est adapté au public sur une longue période, tandis que le rappel de l'existence, dans de nombreux pays européens, d'autres formes et lieux de diffusion du cinéma incite à interroger le regard qu'a pu porter une revue cinéophile (*les Cahiers du cinéma*) sur les mutations des salles.

ORIENTATION DE LA REVUE

CiNéMAS est une revue spécialisée consacrée d'abord aux études cinématographiques et aux travaux théoriques ou analytiques propres à stimuler une réflexion issue de la rencontre de différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communication, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière y est accordée aux recherches sur les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

À ce titre, **CiNéMAS** est à l'écoute des nouveaux courants de pensée qui émergent du champ des études cinématographiques et milite en faveur d'un éclatement des disciplines ou, à tout le moins, d'un dépassement des bornes disciplinaires traditionnelles. D'où sa grande ouverture aux réflexions transdisciplinaires, aux nouveaux objets et aux nouvelles approches.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Pour toute soumission d'article, les auteurs sont priés de prendre connaissance du protocole de rédaction de la revue en consultant son site Web : www.revue-cinemas.info.

CiNéMAS is a scholarly journal dedicated to film studies, with a special interest in research concerning current mutations in creative practices and theoretical discourses. Each issue of **CiNéMAS** assembles, in general, articles approaching the same subject from different angles, followed by a section of varied articles and book reviews as well. The journal accepts manuscripts in English. **CiNéMAS** publishes three issues a year.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Les numéros de la revue **CiNéMAS** sont généralement thématiques et comportent des sections « Hors dossier » et « Compte rendu ». Avant tout francophone, la revue publie aussi un certain nombre d'articles en anglais et des traductions. Chaque article publié est accompagné d'un résumé en anglais et en français. La revue publie trois numéros par année (généralement un numéro simple et un numéro double).

Les propositions de numéro soumises au comité de direction doivent présenter clairement le thème choisi, les objectifs poursuivis, de même que la pertinence du sujet par rapport au développement actuel des connaissances en études cinématographiques. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis, du titre et d'un résumé d'une page de chacun des articles. La (les) personne(s) dont le projet de numéro est accepté par le comité de direction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre elle(s) et le comité. Le (les) responsable(s), ainsi que les auteurs, sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

Les textes publiés dans **CiNéMAS** doivent être inédits. Les articles publiés par **CiNéMAS** font l'objet d'une première évaluation anonyme par deux membres compétents du comité de lecture. Une seconde évaluation anonyme est effectuée par les membres *ad hoc* du comité de rédaction. L'acceptation ou le rejet d'un article demeure la responsabilité finale du comité de direction. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé.

CinéMAS

DÉJÀ PARUS

Volume 1, numéros 1-2

Américanité et cinéma (épuisé)

Volume 1, numéro 3

Nouvelles technologies :

nouveaux cinémas ? (épuisé)

Volume 2, numéro 1

Le scénario (épuisé)

Volume 2, numéros 2-3

Cinéma et réception (épuisé)

Volume 3, numéro 1

Cinéma et musicalité (épuisé)

Volume 3, numéros 2-3

Le nouveau cinéma chinois

Volume 4, numéro 1

Écrit/écran (épuisé)

Volume 4, numéro 2

Le documentaire (épuisé)

Volume 4, numéro 3

Questions sur l'éthique au cinéma

Volume 5, numéros 1-2

Le temps au cinéma (épuisé)

Volume 5, numéro 3

Cinélecta 1

Volume 6, numéro 1

Le cinéma muet au Québec et au Canada

Volume 6, numéros 2-3

La critique cinématographique

Volume 7, numéros 1-2

La représentation du corps au cinéma

Volume 7, numéro 3

Cinéma québécois et États-Unis

Volume 8, numéros 1-2

Cinéma et mélancolie

Volume 8, numéro 3

Cinélecta 2

Volume 9, numéro 1

Les dispositifs de médiation au cinéma

Volume 9, numéros 2-3

Les scénarios fictifs

Volume 10, numéro 1

Cinélecta 3

Volume 10, numéros 2-3

Intermédialité et cinéma (épuisé)

Volume 11, numéro 1

Écritures dans les cinémas d'Afrique noire

Volume 11, numéros 2-3

Eisenstein dans le texte

Volume 12, numéro 1

Le paysage au cinéma (épuisé)

Volume 12, numéro 2

Cinéma et cognition

Volume 12, numéro 3

Cinélecta 4

Volume 13, numéros 1-2

Limite(s) du montage (épuisé)

Volume 13, numéro 3

Imaginaire de la fin

Volume 14, numéro 1

Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)

Volume 14, numéros 2-3

Histoires croisées des images

Volume 15, numéro 1

Entre l'Europe et les Amériques

Volume 15, numéros 2-3

Cinélecta 5

Volume 16, numéro 1

Femmes et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies

Volume 16, numéros 2-3

Deleuze et le cinéma.

Prolégomènes à une esthétique future ?

Volume 17, numéro 1

Cinélecta 6

Volume 17, numéros 2-3

La théorie du cinéma, enfin en crise (épuisé)

Volume 18, numéro 1

Mémoires de l'Allemagne divisée.

Autour de la DEFA

Volume 18, numéros 2-3

Le road movie interculturel

Volume 19, numéro 1

Les transformations du cinéma

Volume 19, numéros 2-3

La filmologie, de nouveau

Volume 20, numéro 1

Cinéma et oralité. Le bonimenteur

et ses avatars

Volume 20, numéros 2-3

L'horreur au cinéma

Volume 21, numéro 1

Prises de rue

Volume 21, numéros 2-3

Des procédures historiographiques en cinéma

Volume 22, numéro 1

Trajectoires contemporaines du cinéma

brésilien

Volume 22, numéros 2-3

GENRE/GENDER

Volume 23, numéro 1

Cinélecta 7 — Recherches actuelles

Volume 23, numéros 2-3

Fictions télévisuelles : approches esthétiques

Volume 24, numéro 1

Nouvelles pistes sur le son. Histoire,

technologies et pratiques sonores

Volume 24, numéros 2-3

Attrait de l'archive

Volume 25, numéro 1

L'acteur entre les arts et les médias

Volume 25, numéros 2-3

Le remake : généralogies secrètes dans l'histoire

du cinéma

Volume 26, numéro 1

Revoir Lacan

Volume 26, numéros 2-3

La télévision... selon Jean-Christophe Averty

*Abonnements et distribution
au Canada et à l'étranger*

Revue CiNÉMAS

Université de Montréal
Pavillon Lionel-Groulx
C. P. 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Tél. : 514 343-6111, poste 3684
Téléc. : 514 343-2393
revue.cinemas@gmail.com
www.revue-cinemas.info

Pour toute information au sujet des abonnements

Société de développement des périodiques
culturels québécois
Tél. : 514 397-8670

Points de vente au Québec

MONTRÉAL

Librairie Renaud-Bray Côte-des-Neiges
5252, chemin de la Côte-des-Neiges
Tél. : 514 342-1515

Librairie de l'Université de Montréal
3200, rue Jean-Brillant
Tél. : 514 343-2420

Librairie Zone libre
262, rue Sainte-Catherine Est
Tél. : 514 844-0756

Points de vente internationaux

FRANCE

Librairie de la Cinémathèque française
51, rue de Bercy
75012 Paris
Tél. : 01.71.19.33.33

**Librairie du cinéma du Panthéon—
Cinélittérature**
15, rue Victor-Cousin
75005 Paris
Tél. : 01.40.46.02.72

Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil
75005 Paris
Tél. : 01.45.35.04.54

BELGIQUE

Librairie Tropismes
11, rue Galerie des Princes
1000 Bruxelles
Tél. : 02.512.88.52

SUISSE

**Librairie du Musée d'art moderne
et contemporain**
10, rue des Vieux-Grenadiers
1250 Genève
Tél. : 022.320.61.22

BRÉSIL

Rio Books
550, avenue Pedro Calmon
68544 Rio de Janeiro
Tél. : 1 (21) 2252-0084

CinéMAS

Abonnement annuel

	Canada	Autres pays
Étudiant*	25 \$ CAN	35 \$ CAN
Individuel	40 \$ CAN	50 \$ CAN
Institutionnel	75 \$ CAN	90 \$ CAN

Prix unitaire

	Canada	Autres pays
Numéro simple	18 \$ CAN	22 \$ CAN
Numéro double	25 \$ CAN	30 \$ CAN

Abonnez-vous en ligne au :

www.revue-cinemas.info.

* Joindre la photocopie d'une pièce justificative.



EXPIRATION	
SIGNATURE	
NOM	
ADRESSE	
ADRESSE ÉLECTRONIQUE	
TÉLÉPHONE	
CODE POSTAL	
ÉTABLISSEMENT FRÉQUENTÉ	
ANNÉE D'INSCRIPTION	

Revue CinéMAS
Université de Montréal
Pavillon Lionel-Groulx
C. P. 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Pasolini cinéaste civil

Sous la responsabilité de Julie Paquette et de Silvestra Mariniello

SOMMAIRE / CONTENTS

Présentation. À quoi bon des poètes...

Silvestra MARINIAGO

Pasolini, années 1940-1942 :
généalogie d'une poétique antifasciste

Anne-Violaine HOUCKE

Un cinéma blessé :
Pasolini et le mythe de la ville intacte

Marco BERTOZZI

« Seuls les marxistes aiment le passé » :
le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini
dans le genre des *appunti*

Luca CAMINATI

Le Pasolini des derniers temps
dans le « maintenant » de sa lisibilité

Hervé JOUBERT-LAURENCIN

Du développement du capitalisme
à l'infini plan-séquence : les quatre
« utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

Julie PAQUETTE

HORS DOSSIER / MISCELLANEOUS

Pawns in Their Game: Bob Dylan's Celebrity
Persona in *Dont Look Back*

Victor VISER

COMPTES RENDUS / BOOK REVIEWS

Mondes du film, esthétique et herméneutique
(Daniel Yacavone, *Film Worlds: A
Philosophical Aesthetics of Cinema*)

Samuel LELIÈVRE

L'espace d'une pensée (Lucie Roy, *Le pouvoir
de l'oubliée : la perception au cinéma*)

Thomas CARRIER-LAFLEUR

vol. 27 / n° 1 18\$
Automne / Fall 2016

